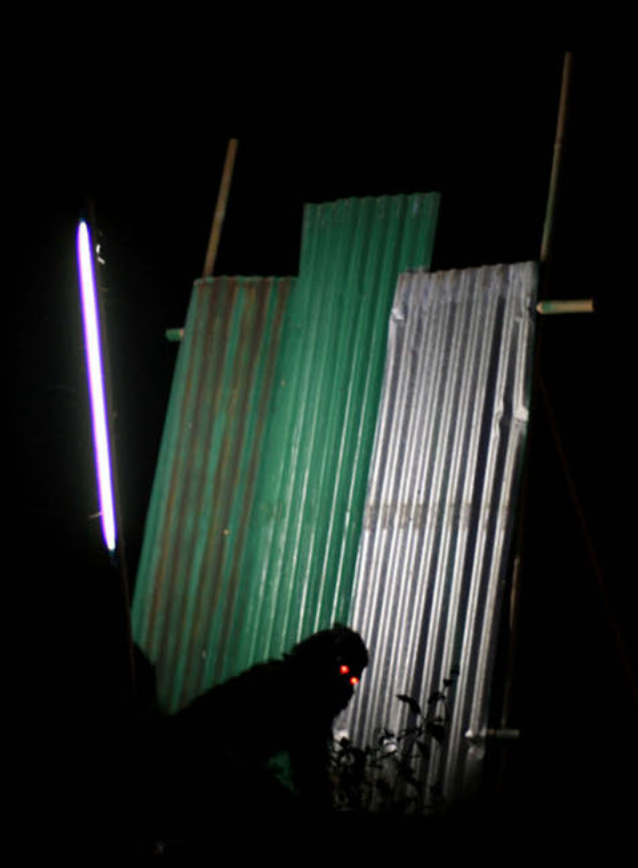
Fabulations nocturnes

Écologie, vitalité et opacité dans le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul



Érik Bordeleau, Toni Pape,
Ronald Rose-Antoinette et Adam Szymanski

Fabulations nocturnes

Écologie, vitalité et opacité dans le cinéma d’Apichatpong Weerasethakul

Immediations

Éditeurs de la collection: SenseLab

> « La philosophie commence avec l'étonnement. Et à la fin, lorsque la pensée philosophique a fait son œuvre, l'étonnement demeure. »
> – A.N. Whitehead

Le but de la collection Immediations est de porter l'étonnement qui anime la pensée philosophique vers des rencontres transdisciplinaires. Sa prémisse est que les concepts doivent être mis en œuvre: ils doivent être éprouvés. La pensée est vécue, faute de quoi elle dépérit. Elle se vit d'autant mieux à la croisée des pratiques, dans l'entre-deux des individus et de leurs efforts singuliers : vivifiée par ce qui se trame dans le tissu relationnel. Co-composition.

> « Le sourire s'étend sur le visage, de la même manière que le visage s'adapte au sourire. »
> – A. N. Whitehead

Quant à savoir quelles pratiques entreront en co-composition, c'est une question que nous laissons délibérément ouverte et à laquelle chaque auteur apportera sa propre réponse. Pratiques artistiques, théorie esthétique, pensée politique, arts de la performance, théorie des média, études scientifiques, mouvements d'autodétermination, architecture, philosophie… l'éventail est large. Nous vous invitons à le parcourir librement.

Fabulations nocturnes

Écologie, vitalité et opacité dans le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul

Érik Bordeleau, Toni Pape, Ronald Rose-Antoinette et Adam Szymanski

Avec une introduction par Erin Manning

OPEN HUMANITIES PRESS

London 2017

Première édition publiée par Open Humanities Press 2017



Design de la couverture par Leslie Plumb

Police de caractère Open Sans, une police en accès libre.
Voir http://www.google.com/fonts/specimen/Open+Sans

Print ISBN 978-1-78542-042-9
PDF ISBN 978-1-78542-043-6

Une version en ligne est gratuitement mise à disposition à l'adresse:
http://openhumanitiespress.org/books/titles/fabulations-nocturnes



OPEN HUMANITIES PRESS

Open Humanities Press est un collectif international et académique de publication en accès libre dont la mission est de rendre accessible gratuitement et dans le monde entier des ouvrages de premier plan dans le domaine de la pensée critique contemporaine. Pour plus d'informations : http://openhumanitiespress.org

Erin Manning

Introduction

> Ce qui est essentiel, c'est les intercesseurs. La création, c'est les intercesseurs. Sans eux, il n'y a pas d'œuvre.
> *Gilles Deleuze (2003 : 171)*

Lorsque nous avons lancé la collection de livres Immediations aux éditions Open Humanities Press, nous avions le concept deleuzien d'intercession[1] en tête. Nous étions à la recherche d'une manière de donner voix à des collaborations qui se trameraient à l'intersection de la recherche et de l'écriture, des collaborations qui donneraient texture à une voix (ou à une multiplicité de voix) pour une conversation à venir. Une conversation à venir, c'est une conversation qui invente des interlocuteurs et qui se refuse à connaître à l'avance la destination de leur rencontre. Deleuze appelle cela un discours minoritaire : « Ce qu'il faut, c'est saisir quelqu'un d'autre en train de "légender", en "flagrant délit de légender". Alors se forme, à deux ou à plusieurs, un discours de minorité. [...] prendre les gens en flagrant délit de légender, c'est saisir le mouvement de constitution d'un peuple. Les peuples ne préexistent pas » (Deleuze 2003 : 171).

Fabulations nocturnes : Écologie, vitalité et opacité dans le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul est un livre à huit mains et quatre corps composé par Érik Bordeleau, Ronald Rose-Antoinette, Toni

Pape and Adam Szymanski. C'est aussi un essai d'intercession. Ce n'est pas simplement un livre à propos du cinéaste Apichatpong Weerasethakul, bien qu'il se penche de près sur son œuvre. C'est plutôt un livre qui interroge en profondeur *quoi d'autre* pourrait être en cause dans la mise en place des conditions de collaboration entre deux genres – le cinéma et l'écriture. C'est un livre qui demande à *quoi d'autre* pourrait ressembler le fragile interstice image-pensée lorsqu'il est transféré sur la page. Ce penser-avec peut être compris comme un engagement envers la manière dont les films d'Apichatpong eux-mêmes proposent des écologies collectives de pensée ainsi qu'envers la façon dont ces écologies mettent de l'avant de nouvelles façons de voir l'image comme mouvement de la pensée. Ce geste de penser avec (et au travers de) l'image et le texte se laisse prendre au jeu d'une œuvre qui intercède deux processus perceptifs définis mais entrelacés. Développant un vocabulaire qui ne cherche pas tant à « expliquer » l'œuvre qu'à la réactiver par d'autres moyens, ce geste propose un tout autre ethos d'engagement. En effet, en refusant de se positionner en dehors du travail d'Apichatpong afin de le situer objectivement et définitivement au sein d'un genre ou d'une période historique, ou encore de le déterminer selon une méthode théorique, *Fabulations nocturnes* vise plutôt un rapport direct avec les forces de pensée qui traversent l'œuvre et la mettent en mouvement. C'est une tentative, par les moyens de l'écrit, de découvrir où ces forces peuvent mener. Apichatpong Weerasethakul est le candidat tout désigné pour un tel projet : lorsqu'on regarde ses films, on a toujours l'impression qu'il participe à un processus qui n'est jamais complètement déployé et que son œuvre est, d'abord et avant tout, dédiée à un peuple (et une conversation) encore à venir.

Apichatpong dit de son cinéma qu'il est « ouvert », et il semble souvent en désaccord avec certains de ses interviewers lorsqu'il est question d'intrigue ou d'intentionnalité filmique : « Des fois il n'est pas nécessaire de tout comprendre pour apprécier une certaine beauté, dit-il en entrevue. Et je pense que les films

opèrent de la même façon. C’est comme se syntoniser avec l’esprit de quelqu’un. Le schéma de pensée est assez aléatoire, qui saute ici et là comme un singe » (Rose 2010). Ou encore, dans une autre entrevue : « Je pense que le cinéma vit d’une vie propre. » Et lorsque l’interviewer insiste encore un peu : « Oui, mais plus j’explique, plus le film perd en mystère et je crois que je devrais m’en tenir là! » « C’est l’ambiance et la teneur affective qui m’importent » (Peranson 2010).

Chez certains cinéastes, ces remarques pourraient avoir l’air de tentatives anti-intellectuelles pour ne pas avoir à prendre position – « il faut le sentir – je ne peux pas l’expliquer », une manière d’éviter le sujet du type « l’intuition de l’artiste dépasse l’expérience quotidienne et défie toute explication ». Mais ce n’est pas le cas chez Apichatpong parce que ses films prennent position et qu’il ne se défile pas devant des enjeux conceptuels ou esthétiques complexes. Mais il trouble effectivement le langage, spécialement le genre de langage qui voudrait encadrer l’expérience, car son effort s’oriente vers la complexité et les effets d’un sentir aux limites de l’ineffable. Le sentir ne se tient pas tant hors du langage qu’*auprès* de la précarité du dire, l’intrigue n’étant pas portée par une émotion qui orienterait l’image, mais par la tonalité affective d’un penser-sentir qui résiste aux signatures temporelles stables. Le langage est mis en difficulté précisément parce qu’il ne parle pas aisément dans la cacophonie d’un temps qui a largué ses amarres. Ce qui est ressenti dans l’œuvre d’Apichatpong, ce qui importe dans le sentir, est mis de l’avant par une image qui ne peut être tout à fait laissée de côté dans l’explication. Expliquer l’œuvre ou la catégoriser séquentiellement comme les interviewers (et les critiques) ont l’habitude de le faire, c’est mécomprendre comment ses mouvements sapent toute forme de récit linéaire. C’est sous-estimer ce qu’une image peut faire.

Il y a une grande richesse portée à l’avant-plan dans le travail d’Apichatpong, et c’est à la mise en lumière de celle-ci que les

textes qui suivent se sont attachés. En ce sens, ils peuvent être envisagés comme une sorte de travail archéologique futuriste, un geste spéculatif qui n'est pas de ce temps et qui touche aux limites de ce que l'image peut faire d'*autre,* s'interrogeant, avec Apichatpong, sur ce que pourrait vouloir dire « penser comme un singe saute ».

Être un intercesseur, c'est porter attention aux qualités des seuils de rencontre entre forces et formes de pensée, et investiguer, chaque fois à nouveau, comment le seuil est porteur d'une forme naissante qui passe de l'image à l'expérience et de l'expérience à l'image. Car la manière de percevoir est un élément essentiel des films d'Apichatpong : « [...] tout est important [...] nous ne sommes pas vraiment dans l'expectative de l'œuvre achevée, nous attendons chaque instant; nous jouissons de chacun d'eux. » Cependant, ce sentiment d'importance ne s'oriente pas vers l'intérieur : le penser-sentir de l'image ne commence ni ne se termine là, dans cette séquence cinématographique, dans cette mise en intrigue.

> Avant, j'avais tendance à penser à un film comme si ce n'était peut-être qu'un seul projet. Et le processus consistait à l'achever pièce par pièce, avant de me lancer vers d'autres thèmes ou intérêts. Mais récemment, j'envisage mes films davantage comme des satellites : ils entourent mon univers; ils le construisent même. Ainsi donc, quand j'ai terminé *Cemetery of Splendours,* il n'était pas vraiment terminé. C'est presque comme une plateforme, pour m'élancer vers une nouvelle œuvre qui pourra être élaborée à partir d'elle. Et tout ça mis ensemble finit par ne faire qu'un seul morceau. (Elphick 2015)

Le cinéma ouvert consiste en une singularité exprimée ponctuellement dans une série qui ne peut être réduite à la

somme de ses parties. C'est une plateforme relationnelle ouverte à travers les temps d'un faire-œuvre cinématographique.

Devenir un intercesseur, c'est *participer* de cette plateforme relationnelle, et non la *médiatiser*. C'est reconnaître comment l'immédiateté d'une rencontre avec une image, avec un mouvement de la pensée ou, mieux encore, avec les intervalles d'images-pensées encore à venir, affecte intimement ce que signifie percevoir. Les intercesseurs changent les normes du contact. Changer les normes du contact représente toujours un geste créatif : aucun intercesseur n'existe une fois pour toutes, et aucun acte créatif ne peut se déployer sans intercession. « Fictifs ou réels, animés ou inanimés, il faut fabriquer ses intercesseurs. C'est une série. Si on ne forme pas une série, même complètement imaginaire, on est perdu. J'ai besoin de mes intercesseurs pour m'exprimer, et eux ne s'exprimeraient jamais sans moi : on travaille toujours à plusieurs, même quand ça ne se voit pas » (Deleuze 2003 : 171). Agir, c'est toujours avoir été intercédé, avoir été mû par des conditions qui dépassent le cadre d'une rencontre prédéterminée. Un acte créatif, il faut le souligner, n'est pas quelque chose qui nous appartient en propre : l'œuvre est activée dans un champ de relations toujours vibrant d'intercessions. Et dès lors, chercher à connaître une œuvre, c'est s'intéresser à comment elle a été intercédée.

Les intercessions se produisent à tous les niveaux : l'artiste est un intercesseur, l'écrivain est un intercesseur, les écologies qui orientent leur rencontre sont intercessionnelles. Dans le cas d'Apichatpong, les intercessions sont disposées sauvagement : des histoires qui refusent d'être tues, des récits racontés dans des conditions trop étranges pour valoir comme simples positionnements idéologiques, des personnages (ré)émergeant de futurs-passés, hantant l'image qui elle-même refuse de rester immobile. C'est la complexité de l'intercession qui garde l'image en mouvement : l'impulsion créative ne se limite plus à ce qui s'échappe de l'écran pour se retrouver aujourd'hui au cinéma ou

demain dans une analyse textuelle. Les intercessions traversent les films d'Apichatpong, activant le potentiel d'intervention du cinéma dans des temps encore inexplorés.

Toni Pape, Ronald Rose-Antoinette, Adam Szymanski et Érik Bordeleau entretiennent cette perception-en-acte. « Le ressenti d'une histoire excède le fait brut de l'intrigue : il s'étend par-delà le présent de la narration », écrit Toni Pape (voir plus loin, p. 23). Qu'est-ce qu'une image peut faire d'autre, se demande-t-il, dans les intervalles de son propre devenir – un temps qu'il appelle le « dorénavant-plus-pas-encore : dorénavant plus vendeuse, pas encore conteuse; dorénavant plus documentaire, et pas encore fiction » (26)? Quelles fabulations, demande Pape, peuvent opérer dans la sérialité d'une image-temps qui défie la chronologie tout en résistant aux moments forts de la représentation, un temps de consistance plutôt que de cohérence? *Quoi d'autre* peut peupler l'écran vivant quand « le cinéma crée une ouverture dans la vie et nous donne la chance de fabuler un détour, d'errer sur les voies indirectes de la vie » (33)?

Ces questions ouvertes sont partout présentes dans ce livre qui s'engage dans une lecture attentive de l'œuvre d'Apichatpong sans jamais perdre de vue qu'une analyse trop pointilleuse risquerait d'affaiblir la collaboration intercessoriale. Car connaître n'est pas intercéder, mais fixer sur place. Comment l'écriture, semblent se demander les auteurs, pourrait-elle altérer ce qui arrive d'autre ici? Comment pourrait-elle suivre les détours auxquels invitent les images? Comment l'écriture pourrait-elle prolonger le penser-sentir qui ouvre l'image – le cinéma – à son dehors à chaque instant? Comment pourrait-elle créer des enchevêtrements qui deviendraient eux-mêmes des invitations pour des intercessions à venir? Comment une conversation pourrait-elle avoir lieu *autrement* entre des médiums potentiellement incompatibles, entre la temporalité de l'image se défaisant sans cesse et les mots toujours en train de

lacer et de re-nouer? Mais les écrits de nos auteurs interrogent aussi de façon suggestive : ne serait-il pas erroné de sous-estimer le pouvoir des mots, et par là de rater la force de ce qu'un geste d'intercession qui se meut entre le langage et l'image peut composer?

Dans ce livre rédigé en français et en anglais – un livre qui s'est articulé à la rencontre de ces deux langues, lu et relu par ses auteurs avec une attention particulière à la singularité de chaque contribution au seuil d'une pratique d'écriture collective –, les potentiels sont nombreux, y compris celui du langage d'activer la force de ce qu'une image peut faire lorsqu'elle se laisse prendre par le texte. Une écriture collective n'a pas à impliquer constamment les corps des quatre auteurs. Comme le devenir-image, comme le mouvement de la pensée, elle peut consister dans l'entre-au-travers, un geste ponctuel vers un projet collectif qui refuse de succomber à l'unicité de la perspective. Ce geste est similaire à ceux qu'Adam Szymanski perçoit dans les films d'Apichatpong quand il discute leur portée écologique, en ce qu'écologique ne signifie pas seulement une forme de révérence envers la nature, mais aussi et surtout un souci pour la cohabitation d'une multiplicité d'êtres différents trop souvent tenus séparés par des divisions telles que celles qui distinguent les humains et les non-humains, ou encore les vivants et les morts.

S'engager dans une approche écologique de l'image-pensée, ce que Szymanski appelle une « esthétique écosophique », c'est reconnaître les connections tendues et élastiques entre tendances dans un environnement en évolution. Une esthétique écosophique affine des techniques pour percevoir plus en détail les forces qui composent et dissolvent une communauté, ces forces qui font sentir les courants souterrains de l'existence telle qu'on la connaît. Elles sont partout présentes dans l'œuvre d'Apichatpong – ce sont elles qui font dévier le cours d'une

histoire ou défont l'intrigue, et la soustrayant ainsi à la curiosité journalistique.

Ces forces, aimerais-je suggérer, sont aussi actives dans l'écoute-qui-traverse ces quatre textes. Tout comme le sont les détours. La collectivité de l'écriture est plus écologique, plus écosophiquement esthétique qu'elle n'est univoque. Il y a des résonances, mais elles figurent comme forces plutôt que comme formes : ces quatre textes ne se citent pas les uns les autres et ne traitent pas nécessairement des mêmes films. Parfois leurs perspectives se démarquent par une qualité de divergence qui ne se révèle pas nécessairement dans le seul langage. Quelque chose de plus complexe qu'un accord est en jeu – une curiosité, peut-être, pour ce qui voyage avec les mots, pour les non-dits et leur puissance d'articulation. Car, comme dans le cas des images d'Apichatpong, les mots qui intercèdent doivent aussi faire valoir une certaine résistance à la reconnaissance. Ils doivent aussi troubler notre tendance à vouloir les maintenir en place.

Mais comment commencer quand les forces sont partout actives, dans une esthétique écosophique? Telle est la question que pose Ronald Rose-Antoinette; tel est le refrain qui met son texte en mouvement. La réponse en est simple : par le milieu. Ce n'est toutefois pas une tâche facile, contraints que nous sommes par le langage et sa tendance à suivre l'ordre sujet-verbe-objet. Le langage doit se briser, il doit viser à son absolue limite pour que de là, peut-être, puisse être éprouvé le plein potentiel de l'image. Ce potentiel, suggère Rose-Antoinette, transforme ce qu'une mémoire peut être. Dans l'œuvre d'Apichatpong, l'élaboration d'une mémoire trouble les comptes rendus de la récognition. Ce n'est pas une mémoire de ce qui est connu, d'un passé contenu. C'est la mémoire d'une futurité, la mémoire d'une trace. « Un futur, inoubliable » (134).

Une image du futur. Avec ses singes rôdeurs qui déstabilisent pensée et image, qui poussent le langage à sa limite. Et c'est



Fig. 1 : Le singe-fantôme qui regarde droit vers nous avec ses yeux rouges, tiré de *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures*.

bien ça, l'idée : que l'image refuse de rester sage et immobile, même là où elle est le plus immobile, comme lorsque la caméra rencontre le regard fixé droit sur nous d'un singe-fantôme aux yeux rouges.

L'image : une machine temporelle construite pour traverser un temps inexploré. Pour Rose-Antoinette, il s'agit de « canaliser ce temps fou qui, pour devenir visible, "cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique"[2]. »

Nous sommes hantés par les yeux rouges, hantés par la lanterne magique qui nous maintient dans l'atemporalité d'une image qui refuse de se poser. Nous sommes, tel que l'écrit Rose-Antoinette, appelés à errer dans un futur qui est davantage orientation que visée d'un but ou d'un contenu prédéfini. Aucun des films

d’Apichatpong ne nous laisse l’impression de savoir ce qui s’en vient (ou même ce qui vient de se passer). Le temps erre et nous prend dans cette errance.

Une allure se fait sentir, un style. Érik Bordeleau aborde cette question. « Car dans le mot allure, il faut bien sûr entendre cet élan qui traverse un être et le caractérise, cette sorte de signature évanescente – un style – chargée d’une force de propulsion affective qui invite à librement s’y lier » (86). L’image nous séduit, mais elle est aussi source d’inquiétude. Elle bouge lentement, le plan s’étirant parfois en longueur, les effets visuels se révélant étrangement plus que réels. Ici même, et pourtant déjà au-delà. Un léger inconfort s’immisce même quand nous nous sentons pris et emportés, qui agit comme un appât pour le sentir et nous désoriente, nous appelle vers lui d’une manière qui excède nos attentes. Nous voyons comme nous n’avons jamais vu auparavant. Nous sommes troublés par les modes d’errance de l’image, et nous sommes mus par cette errance.

Quand Deleuze écrit que nous devons inventer nos propres intercesseurs, il veut aussi dire que nous ne sommes jamais entièrement nous-mêmes. Apichatpong ouvre la voie vers cette incongruité constitutive et nous invite à y demeurer, à entrer en matière par le biais de l’image et de la lanterne magique – l’histoire de la Thaïlande, de sa répression, la place de la mort dans l’expérience, le rôle de la maladie et des rêves, la relation entre les mondes humains et animaux, la crise environnementale –, sans jamais nous indiquer la personne que nous devrions être et le lieu vers où nous devrions nous diriger. Car tel n’est pas le rôle de l’image. Ce n’est pas à l’image de raconter là où le processus doit mener. Le film est une plateforme et, en tant que telle, il ne pourra être que l’égal de ses intercesseurs. Ce que l’image peut faire importe, mais son importance va bien au-delà de l’image-comme-contenu. L’image-qui-importe doit convoquer ses intercesseurs dans l’acte.

C’est aussi vrai de l’écriture. L’écriture avec l’œuvre ne fait œuvre que si elle propose des opérations qui outrepassent ses limites. La condition d’un peuple à venir, comme Deleuze le dirait peut-être, c’est que l’œuvre doit demeurer un faire-œuvre.

Le cinéma d’Apichatpong Weerasethakul requiert d’être agi. Il doit être rêvé. « Ainsi le cinéma peut être un fantôme en ce sens : car c’est vraiment quelque chose qui doit être rêvé. Le cinéma est un véhicule que nous produisons pour nous-mêmes et qui fait partie de nous. C’est comme une extension de notre âme qui se manifeste » (Kim 2011 : 52; voir plus loin, p. 96-97). Il doit être rêvé non pas pour en démêler le contenu, mais pour engendrer plus de puissance rêvante, pour explorer ce que Bordeleau appelle des « degrés de défocalisation inédits » par lesquels « opérer directement sur l’élément subtil » qu’est le cinéma (97).

Les films d’Apichatpong font de nous des visionnaires. C’est là peut-être leur premier acte d’intercession. Ce faisant, ils nous forcent à nous questionner sur ce que nous n’avons pas encore été capables de voir davantage que sur ce que nous avons vu. Et ils nous invitent ainsi à voir avec les yeux d’un autre, plus que réel, plus qu’humain.

Notes

1. Notons que la traduction anglaise parle de « médiateurs » là où Deleuze écrit « intercesseurs ». Les intercesseurs sont le contraire des médiateurs. Ils ne se meuvent pas entre des termes déjà identifiés; ils créent les termes de leur intercession éventuelle. Ce sont des immédiateurs.
2. Rose-Antoinette cite Gilles Deleuze, lequel s’appuie sur un passage du *Temps retrouvé*, Tome I, de Marcel Proust. Cf. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, Paris : PUF, 1964 : 26.

Bibliographie

Deleuze, Gilles. *Pourparlers*. 1972-1990. Paris : Éditions de Minuit, 2003.

Elphick, Jeremy. « Cemetery of Splendour – An Interview with Apichatpong Weerasethakul. » *4:3 Film*. Publié le 22 octobre 2015. http://fourthreefilm.com/2015/10/cemetery-of-splendour-an-interview-with-apichatpong-weerasethakul/. Consulté le 17 juin 2016.

Rose, Steve. « 'You don't have to understand everything' : Apichatpong Weerasethakul. » *The Guardian*. Publié le 11 novembre 2010. https://www.theguardian.com/film/2010/nov/11/apichatpong-weerasethakul-director-uncle-boonmee-interview/. Consulté le 17 juin 2016.

Peranson, Mark. « Ghost in the Machine : Apichatpong Weerasethakul's Letter to Cinema. » *CinemaScope* 43 (2010). http://cinema-scope.com/spotlight/spotlight-ghost-in-the-machine-apichatpong-weerasethakuls-letter-to-cinema/. Consulté le 17 juin 2016.

Qu’est-ce qu’un mode de vie? Une première tentative, plutôt technique, pour concevoir cette notion pourrait nous porter à aborder le terme « mode » à partir de son acception grammaticale. Il faudrait alors penser le mode comme un trait qui exprime la manière dont on considère un énoncé, l’attitude qu’on adopte envers lui. Est-ce un fait, un ordre, une possibilité, un désir? Dépendamment de la réponse, nous parlerions (au moins dans les quelques langues indo-européennes que nous connaissons) à l’indicatif, à l’impératif, au conditionnel ou encore au subjonctif. Et on peut en effet vivre selon les faits et mots d’ordre. Ou encore selon des potentiels et désirs.

Une telle approche technique permet d’estomper quelque peu la grandeur que l’on pourrait associer à l’expression « mode de vie ». Pour commencer, personne ne vit dans un seul mode, tout comme personne ne s’exprime exclusivement dans un seul mode. La potentialité du « peut-être » dans sa forme pure est aussi invivable que la détermination opprimante d’un impératif perpétuel. Une vie se compose à travers l’agencement d’une variété de modes. (En d’autres mots, il ne s’agit pas ici de penser les modes de vie comme des styles de vie ou *lifestyles*.) Dans le contexte du cinéma d’Apichatpong, cela signifie qu’il n’y a pas qu’un seul mode de vie, définitif, que l’on pourrait lui assigner comme la marque de l’« auteur ». Notons plutôt que ces films créent des ambiances (*moods*) et des tonalités qui infusent notre expérience vécue et infléchissent nos lignes de vie.

Deuxième chose à retenir : les modes de vie sont des forces mineures qui agissent temporairement. Si nous nous attendons à ce qu’un film « change complètement notre vie », nous serons certainement déçus. Si, par contre, nous arrivons à penser le changement sur une échelle microscopique, alors nous serons capables d’apercevoir les inflexions mineures qu’un film peut effectuer. La force de *Mysterious Object at Noon* consiste précisément à injecter un très modeste « et si… » fabulateur dans le quotidien des participants, frayant ainsi un chemin pour

autant d'autres « peut-être ». Quelque chose du même ordre se passe lorsqu'en regardant *The Adventure of Iron Pussy,* nous co-performons de nouveaux sexes mineurs avec l'image. Cela est pour nous un mode de vie. Et conçu de cette manière, le cinéma d'Apichatpong ouvre effectivement sur la création de nouveaux modes de vie.

Une dernière remarque concernant la « nouveauté » de ces modes, puisque c'est un autre grand mot. Plusieurs des films d'Apichatpong s'occupent d'une manière ou d'une autre de l'histoire de la Thaïlande. Or, sur quel mode le cinéma met-il habituellement en scène la rencontre avec l'histoire? C'est surtout sur le mode factuel de l'indicatif. Pensons aux drames historiques hollywoodiens et à leur obsession pour le réalisme ainsi qu'à leur conception très conservatrice de l'interprétation d'un rôle (selon la Méthode). Ou pensons encore aux innombrables documentaires qui, même lorsqu'ils réécrivent l'histoire, nous racontent « comment ça s'est vraiment passé ». (Évidemment, il existe de nombreuses exceptions intéressantes.) C'est dans ce contexte que le cinéma d'Apichatpong fait une différence, proposant une rencontre au conditionnel et au subjonctif avec l'histoire; explorant non seulement ce qui aurait pu se passer, mais aussi comment le passé pourrait toujours agir aujourd'hui; posant la question de ce que désire le passé. L'un des effets curieux de cette approche, c'est que le temps cesse d'être linéaire. C'est justement ce que le chapitre sur *Mysterious Object at Noon* et *The Adventure of Iron Pussy* suggère en explorant les différentes versions et révisions du passé qu'offrent ces films. Quelqu'un qui dit : « Ah, laisse-*moi* raconter cette histoire. Tu ne l'as pas du tout! » recrée effectivement une ambiance du passé qui ne peut que finir par moduler le présent. Alors le passé, tel qu'il est expérimenté rétrospectivement, était vraiment différent. De la même manière, les films d'Apichatpong se falsifient les uns les autres à travers le temps, rendant le concept de chronologie assez inutile. L'œuvre d'Apichatpong n'a ni début ni fin chronologique. Il n'y a de début que dans le sens d'émergence

cosmique ou d'éternel retour que nous donnons à ce terme (en suivant Nietzsche et Guattari). Un début qui est toujours dans le présent.

Toni Pape

La vitalité de la fabulation : Improvisation et clichés dans *Mysterious Object at Noon* et *The Adventure of Iron Pussy*

Le ressenti d'une histoire

Commençons par un cliché: *tout le monde aime les bonnes histoires*.

À partir de là, on pourrait se demander en quoi consiste une *histoire*. Ou encore discuter les critères litigieux qui déterminent ce qu'est une *bonne* histoire. Dans les deux cas, on se retrouve déjà en fin de phrase. Qu'en serait-il si nous nous attardions à la proposition elle-même, aussi générale soit-elle? Ainsi se révélerait peut-être un souci, un intérêt pour la question de la *joie*. Nous y découvririons peut-être même une collectivité déguisée en « tout le monde ». L'art de la narration, même pour l'auteur solitaire, est affaire de plusieurs : c'est une expérience du multiple. La narration d'une histoire, de *n'importe quelle* histoire, de la légende familiale aux mythologies partagées, est une force qui, parmi bien d'autres effets, a le pouvoir de lier ou de dissoudre une communauté. On l'observe dans le partage des histoires en famille ou entre amis : « Comment vous êtes-vous rencontrés? », « Tu te rappelles du mauvais tour que nous avions joué à notre professeure d'histoire? Comment s'appelait-elle

déjà? » Et l'histoire poursuit son cours… Le fil qui se déprend de cette pelote de laine n'est pas simplement une séquence d'événements relatés, mais un *ressenti* (*feeling*) de la vie passée qui teinte le présent. Le ressenti d'une histoire excède le fait brut de l'intrigue : il s'étend par-delà le présent de la narration. Qu'on pense à un roman ou à un film qui nous a marqués durant notre adolescence… Nous en rappelons-nous l'histoire? En partie oui, mais pas tant que ça. Ce qui en reste est de l'ordre du ressenti : une tonalité affective dont, à strictement parler, il ne s'agit pas de se remémorer parce qu'elle s'assimile plutôt à une réminiscence, qui nous revient en entier et par elle-même, sans effort. Le récit d'une histoire, que celle-ci soit remémorée, inventée ou un peu des deux à la fois, ouvre la voie à un rêve collectif dans lequel la vie-*telle-quelle* s'adoucit et se sensibilise à son propre potentiel : c'est la vie en mode « et si… » . Ce mode du « et si… » suspend l'évident-ialité du quotidien, les routines du *tel quel,* pour faire affluer, dans l'instant, la joie de la spéculation. « Que ferais-tu si tu gagnais à la loto? » L'excitation générée par cette question apparemment sans conséquence jaillit de la brèche qu'elle entrouvre : pour un instant, rien ne va plus de soi, tout pourrait être autrement. Même chose pour le passé. « Ah, laisse-*moi* raconter cette histoire. Tu ne l'as pas du tout! » Le passé aurait pu être différent. La narration laisse place à la spéculation joyeuse parce qu'il devient momentanément possible de réinventer la vie. Ce sentiment collectif déborde de la narration elle-même et résonne dans la vie-qui-vit[1]. Le « tout le monde » du cliché est en fait un qui-conque en devenir.

Fabulation et joie

Mysterious Object at Noon est une histoire inventée par différentes personnes à travers la Thaïlande sur une durée de trois ans. Le film a été tourné en noir et blanc, et en 16mm, ce qui lui donne une facture esthétique documentaire lo-fi. Inspiré de la technique surréaliste du *cadavre exquis,*

Apichatpong Weerasethakul – qui n'est crédité ici que d'un rôle de « superviseur du scénario » (*story editor*) – déambule du nord au sud de la Thaïlande et, au hasard de ses rencontres, demande à des vendeurs de rue, à des fermiers, à des troupes de théâtre locales et à des enfants, de raconter collectivement une histoire. Chaque narrateur doit reprendre l'histoire là où elle a été laissée. Ensemble, ils transforment peu à peu une présentation claire et directe en un récit intriqué peuplé d'humains, d'animaux et d'extraterrestres.

Le premier plan du film est pris de l'intérieur d'un véhicule, un camion de vente de fruits de mer engagé sur des rues achalandées. Pendant plusieurs minutes nous traversons le paysage urbain; nous entendons une chanson issue d'un feuilleton radio, puis la voix du narrateur racontant une histoire d'amour et de deuil. Les vendeurs ont une visée, mais pas de destination précise : ils errent dans les quartiers pour vendre leur marchandise à tel ou tel coin de rue. Errance et musique planante donnent le ton à l'heure et demie qui suit. Ce momentum ne sera jamais perdu, alors que la caméra passe d'un conteur à un autre ou qu'elle reste immobile afin d'enregistrer d'autres bouts d'histoire. Lors d'une des nombreuses haltes du camion, nous rencontrons l'une de ces vendeuses, laquelle s'avère être la première narratrice du film. Elle nous raconte sa propre histoire : vendue par ses parents pour l'équivalent de deux billets de retour dans leur village, elle survit comme elle le peut dans les rues de Bangkok. Elle a à peine terminé son histoire que le « superviseur » derrière la caméra lui demande : « Et maintenant, avez-vous une autre histoire à nous raconter? Elle peut être vraie ou fictive. […] n'importe qu'elle histoire, tirée d'un livre ou pas. » Raconte-nous n'importe quelle histoire sauf la tienne. Ou plutôt : maintenant que nous avons entendu ton histoire, raconte-nous quelque chose d'autre, quelque chose d'autre que toi. Toi + *n*. C'est ainsi que *Mysterious Object at Noon* passe du personnel à l'impersonnel, dans la continuation d'un geste familier vers l'inconnu. Poursuis la narration et fais-la



Fig. 2 : Extrait de *Mysterious Object at Noon*, 16mm (gonflé en 35mm).

entrer dans l'inconnu. La vendeuse hésite. Elle hésite plus longtemps que la caméra. Avant qu'elle ne se lance dans sa fabulation, l'image présente déjà la scène : un garçon dans une chaise roulante, faisant ses devoirs à son bureau. Une femme se tient debout à la fenêtre, dos à la caméra.

La trame sonore est toujours celle du coin de rue achalandé : « Le gros thon arrive... le thon. » Qu'est-ce que ces images qui *flashent* à l'écran sans crier gare, directement issues de la rumeur affairée? Nous pourrions dire que, structurellement, l'image précède simplement l'acte de langage qui la produira quelques secondes plus tard – un choix stylistique, en somme. Mais la relation spécifique entre son et image procure autre chose à notre sensation, quelque chose que j'appellerais *l'amorce de la fabulation,* qui est aussi le sentiment d'un potentiel. Car l'image du garçon et de son professeur ne *signifie* pas encore l'histoire de la vendeuse; elle signale plutôt la force de l'histoire en train de se former, prête à s'élancer dans le langage. L'écart entre le son et l'image nous donne la sensation de la plénitude d'un intervalle dans lequel tout peut différer de soi-même, créativement. Durant ces quelques secondes de suspension, la vendeuse excède son rôle d'« actrice sociale » dans un devenir-conteuse,

mais non sans emporter le réalisateur en un devenir-illustrateur et le documentaire en un devenir-fabulation. En d’autres mots, cette séquence pointe vers la multiplicité des devenirs activés par *Mysterious Object at Noon*. L’image peut précéder sa propre invention verbale parce que les chronologies de l’avant-et-après n’opèrent pas dans cet intervalle de devenir. Le temps du devenir est un dorénavant-plus-pas-encore : dorénavant plus vendeuse, pas encore conteuse; désormais plus documentaire, et pas encore fiction.

Éventuellement, l’histoire vient au langage, en voix off :

> Disons qu’il y avait une maison. Il y avait un enfant handicapé et une professeure qui venait lui enseigner tous les jours. Il n’avait pas la chance de voir le monde extérieur. Alors elle lui apportait beaucoup de photos. Le garçon était content d’avoir la chance d’étudier comme les autres. Ses parents ont engagé sa tutrice mais ils n’étaient jamais à la maison. Je suis contente de le voir entre de bonnes mains.

Puis la vendeuse se tait. Les interactions subséquentes entre le garçon et la tutrice sont rendues par des images et des intertitres. Il lui demande : « Qu’as-tu fait dans le monde extérieur aujourd’hui? » Nous la voyons négocier des prix au marché. Intertitre : « Puis je me suis fait coiffer les cheveux », dit l’enseignante. Par le biais des intertitres, le film gagne une nouvelle consistance esthétique, qui n’est pas tant celle de l’époque des films muets que celle du mot écrit, impersonnel. Encore une fois, et pour un bref instant, le langage n’appartient à personne. Bien sûr, nous pouvons considérer que c’est toujours la vendeuse de rue qui raconte l’histoire. Et nul doute que c’est bien la tutrice qui dit : « je me suis fait coiffer les cheveux ». Mais dans les deux cas, sur les deux plans de la narration, le récit de l’histoire s’est détaché du corps humain pour apparaître comme pur acte énonciatif, comme pure expérience. Cette intensité

est difficile à soutenir. Et en effet, *Mysterious Object at Noon* reviendra bien vite au personnel, au plus tard, à la rencontre du prochain conteur-fermier-performeur. Mais l'impersonnalité en tant que telle n'est pas un but. *Mysterious Object at Noon* tisse dans une même étoffe la narration en tant que création personnelle et en tant qu'expérience pure et impersonnelle, dans le but de déchaîner le potentiel de la narration comme invention collective vers une ré-invention du collectif même dans le processus.

Ainsi en est-il de la fabulation. Par elle, il s'agit de

> […] se donner des intercesseurs, c'est-à-dire de prendre des personnages réels et non fictifs, mais en les mettant eux-mêmes en état de « fictionner », de « légender », de « fabuler ». L'auteur fait un pas vers ses personnages, mais les personnages font un pas vers l'auteur : double devenir. La fabulation n'est pas un mythe impersonnel, mais ce n'est pas non plus une fiction personnelle : c'est une parole en acte, un acte de parole par lequel le personnage ne cesse de franchir la frontière qui séparerait son affaire privée de la politique, *et produit lui-même des énoncés collectifs.* (Deleuze 1985 : 289)

Ni personnel ni impersonnel. *Collectif*. On ne diffère pas de soi-même sans un intercesseur – un humain, une caméra, une histoire – qui déchire le cadre habituel du sujet et l'attire dans une autodifférenciation. Par l'entremise de ces rencontres créatrices de mondes, la fabulation agit comme un mode de vie. Elle ouvre la vie à l'inconnu et se compose à tâtons, en vue d'une nouvelle constellation temporaire et habitable. En ce sens, la fabulation agit comme catalyseur d'autodifférenciation.

Comment, dès lors, peut-on qualifier la vie en mode fabulatoire? Elle est certainement improvisée plutôt que scénarisée. Les fabulateurs de *Mysterious Object at Noon* reprennent les fils d'une

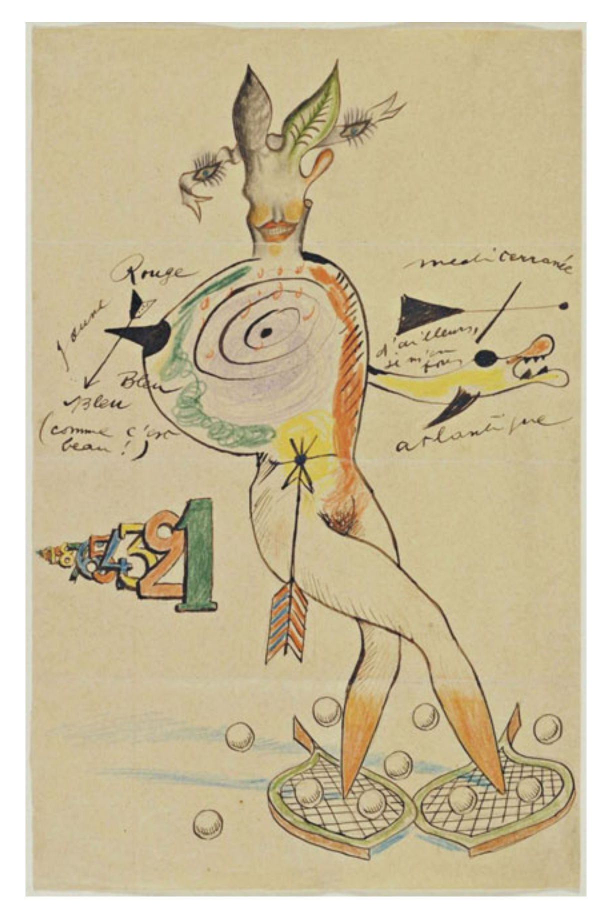


Fig. 3 : *Cadavre* exquis par Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise et Man Ray, Nu (1926-1927).

histoire là où ils ont été abandonnés par quelqu'un d'autre. Il est impossible pour eux de savoir quelle forme leur récit finira par prendre. Le conteur suivant en reprendra peut-être le fil et, avec plus ou moins de délicatesse et d'attention, en fera quelque chose de complètement différent. Si les films d'Apichatpong résonnent avec les cadavres exquis surréalistes, c'est par l'indétermination de leur forme. Qu'on prenne le cadavre exquis *Nu,* dessiné collectivement par Yves Tanguy, Joan Miró, Max Morise et Man Ray, en 1926 et 1927.

L'expérimentation produit un corps qui n'est pas encore inorganisé – un escargot-humain enfeuillé –, un corps qui ne connaît pas encore comment ses différentes parties se coordonneront. Et pourtant il est là, sur la page, agissant comme appât pour l'imagination. Cet appel à la fabulation est éprouvé d'autant plus fortement si l'on en envisage le processus plutôt que le produit final. En effet, l'aspect le plus important du cadavre exquis ne consiste pas dans son résultat fabuleux, mais dans l'expérimentation collective qui y a mené. Nous ne pouvons pas voir Tanguy, Miró, Morise et Man Ray dessiner cet impossible corps, mais nous pouvons tout de même les imaginer. Ou nous rappeler une occasion où nous nous sommes prêtés à ce jeu avec des amis. On enchaîne littéralement au bout des quelques lignes, avec un minimum d'information – la distance entre les lignes et leur direction –, et on doit continuer le dessin. C'est un défi qui implique doutes et hésitations en regard du contenu figuratif qui s'esquisse. Tout ce qu'on peut faire, c'est avancer sur un mode spéculatif, c'est-à-dire poursuivre sans savoir ce qui aura pris forme. Mais il y a aussi une joie dans une continuation divergente, dans la connaissance qu'on va tout à la fois connecter et couper. Ici comme dans toute improvisation, la règle première est toujours de dire « oui, et… ». L'improvisation harnache l'indétermination de la forme de manière affirmative, confiante que le saut de la foi en l'expérience atterrira dans un filet de sécurité maillé de soins collectifs, pour ensuite rebondir dans un autre moment de suspension.

Mysterious Object at Noon se compose d'une série d'actes affirmatifs de ce genre, chacun d'eux exprimant le joyeux suspens du relais. Le premier exemple, dans le film, va comme suit. Après qu'Apichatpong, le « superviseur de scénario », ait illustré le début de l'histoire, la voix de la vendeuse de rue se fait entendre à nouveau :

> Pendant qu'ils étudiaient, l'enseignante, son nom est Dogfahr, partit aux toilettes. […] Puis, le garçon est

> devenu suspicieux. Pourquoi n'entendions-nous plus rien du côté de la tutrice? Il entra dans la pièce et vit l'enseignante étendue sur le plancher. […] Il essaya d'ouvrir la porte. Il voulait désespérément lui venir en aide. Il la tira dans la pièce, vers le lit. Il… Il a vu… Il a vu un objet rouler sous sa jupe. … C'était très étrange.

Et coupez. Nous voilà de retour dans la voiture. L'histoire – suspendue au dramatique moment où l'objet mystérieux roule sous la jupe – déambule vers la campagne, faisant halte dans un petit cottage pour donner la parole à une fermière. Elle :

> Grand-papa, que dis-tu? Ils viennent de nous arriver avec ça… Cet objet doit être de forme ronde. Pourrait-il… pourrait-il se transformer en enfant? Je ne crois pas qu'il le pourrait.
>
> Oui. Tout ce que tu veux.
>
> Cet objet était comme… il ressemblait à une étoile. Il est tombé du ciel et s'est transformé en humain. Il résidait dans un corps de garçon. Après une semaine ou deux, le garçon en question se réveilla. Il a dit : « Je vais bien, je vais bien. J'étais juste seul avec moi-même. Je peux tout prévoir. Je connais mon frère et ma sœur mais pour l'instant je ne suis qu'un enfant. Je ne peux pas rester avec ma mère, mon père ou personne d'autre. Alors je me suis réfugié dans cet objet flottant. »

L'hésitation – se pourrait-il que…? – est suivie d'un acte emphatique de fabulation. La fermière explore la marge de manœuvre qui lui est offerte et, une fois qu'elle est certaine que l'histoire est effectivement libre, ouverte, elle opère une coupure et en extrait le futur segment, assez magique, de l'histoire. Dans les vingt minutes suivantes, l'histoire aura voyagé jusqu'à un groupe d'adolescents qui, eh oui, vont transformer le garçon en

sosie de l’enseignante. Elle et son double, eh oui, rivaliseront pour occuper une place dans la vie du garçon handicapé – une histoire qui est jouée par une troupe de théâtre. Et, oui, le garçon se transformera en géant… et la pelote de laine continue de dévaler.

Deux choses se démarquent dans ce mouvement de suspensions et de coupes. D’abord, *Mysterious Object at Noon* met en évidence la plénitude de l’intervalle entre les conteurs. En passant d’un intercesseur à l’autre, le film s’assure de nous fournir suffisamment de temps pour envisager l’histoire-jusqu’à-maintenant et pour apprécier la façon dont elle s’est développée. Cette appréciation coïncide avec un flottement momentané de son potentiel. Dans ces instants où l’intrigue est suspendue, nous éprouvons le moment présent *et* tout ce qui pourrait en émerger. Nous éprouvons tout cela d’autant plus vivement parce que nous savons aussi que quelqu’un, *quiconque* vraiment, se joindra au processus et fera coupure. C’est la certitude de la prochaine coupe qui fait vibrer l’intervalle de tout son potentiel. Il en sort par ailleurs qu’il n’y a pas de continuation possible de l’histoire sans coupure. Il n’y a ni invention ni nouveauté possible sans *actualisation* de la virtualité. Peut-être un des conteuses de *Mysterious Object at Noon* est-il au fait de cette duplicité, quand il entame son histoire en disant : « Mon histoire n’est pas vraiment connectée. » « Pas vraiment », mais en fait, c’est d’autant plus, car la continuation *dépend* de la disjonction. La coupure *est* la connexion.

On trouve, comme je l’ai dit au commencement de ce texte, quelque chose de joyeux dans ce processus. Chaque nouveau conteur nous fait trembler d’une étourdissante anxiété à la perspective de sa brutale intervention dans l’histoire de Dogfahr et du garçon. Cette captivante commotion se construit au fur et à mesure du film pour atteindre son climax vers la fin, quand l’histoire passe aux mains d’un groupe d’écoliers. Quel risque! C’est comme mettre entre les mains de gamins sa plus fine

porcelaine afin qu'ils s'amusent à prendre le thé. Difficile que ça tourne bien. Mais bon, quelle excitation! En quelques instants, Dogfahr a été dévorée par un tigre et le garçon a été poignardé par l'enfant des étoiles. « C'est la fin. » Et puis : « Il a une idée », dit un garçon en en pointant un autre. Et ils recommencent. Après tout, ce n'est qu'une histoire; on peut revenir en arrière et la réécrire. Renouvelée encore et encore, l'invention s'assimile au hasard et opère la coupure nécessaire. Création par accident. Peut-être le fait que *Mysterious Object at Noon* se termine avec un groupe d'enfants constitue-t-il un tel accident chanceux. Le Zarathoustra de Nietzsche chante : « Laissez venir à moi le hasard, il est innocent comme un petit enfant » (Nietzsche 1983 : 232). Le jeu de l'enfant est à la fois hasardeux et efficace, comme un lancer de dés : le lancer ouvre simultanément un éventail de possibilités et les réduit nécessairement à un seul résultat. « Les dés qu'on lance une fois sont l'affirmation du hasard, la combinaison qu'ils forment en tombant est l'affirmation de la nécessité » (Deleuze 1962 : 29). Nous avons déjà rencontré le duo inséparable du hasard et de la nécessité sous les augures de la suspension-du-potentiel et de la coupe. Ce que met en évidence la fabulation désinhibée des enfants est la double affirmation à la fois du hasard et de la nécessité. « Quoi? L'enseignante est morte? » demande un Apichatpong surpris, derrière la caméra. La réponse est un « oui et » résolu qui en finit avec le garçon aussi. Mais, comme nous l'avons vu, la fin est un autre commencement. Ce qui revient à chaque affirmation est la joie d'inventer en collusion avec le hasard. Dans l'improvisation, il faut apprécier sans faire le précieux : soutenir le potentiel, faire coupure. *Enjoy*.

Ballade et clichés

Si c'est cette joie sans but qui, malgré ses décors et conteurs disparates et la longue durée du tournage, tient ensemble *Mysterious Object at Noon,* elle donne aussi au film la forme d'une

ballade rigoureusement vague, ballade assez rare tant dans la vie qu'au cinéma. Pensez-y bien : c'est rare qu'on a l'occasion de faire une bonne ballade. Il faut vraiment vouloir se mouvoir *sans* autre destination à l'esprit, satisfaits de ne pas savoir vers où tourner au prochain coin de rue. Le cinéma devrait être le lieu tout désigné pour ce genre de ballade. Après tout, on y consacre un temps considérable alors qu'il n'entretient à peu près aucun lien avec nos soucis quotidiens et pragmatiques. Pendant un peu plus ou un peu moins d'une heure et demie, le cinéma crée une ouverture dans la vie et nous donne la chance de fabuler un détour, d'errer sur les voies indirectes de la vie. Et pourtant nous préférons souvent à cette fabulation un film plus « cohérent », qui va droit vers la fin, qui nous raconte une histoire bien ficelée. Mais même dans ces conditions, « il y a toujours un moment où le cinéma rencontre l'imprévisible ou l'improvisation, l'irréductibilité d'un présent vivant sous le présent de narration, et la caméra ne peut même pas commencer son travail sans engendrer ses propres improvisations, à la fois comme obstacles et comme moyens indispensables » (Deleuze 1983 : 278). Le cinéma d'Apichatpong nous offre des moments semblables, qui sont à la fois défi et condition de son style. Dans *Mysterious Object at Noon,* l'obstacle indispensable tient dans l'histoire de Dogfahr et du garçon, laquelle connecte vaguement les différents actes de fabulation et crée des occasions, pour chaque narrateur, d'improviser avec la caméra, mais aussi pose un défi au superviseur du scénario. Comment illustrera-t-il le dédoublement de Dogfahr? Comment rendra-t-il la transformation du garçon extraterrestre en géant? Et les illustrations d'Apichatpong sont aussi hétérogènes que l'histoire elle-même : elles sont dites, écrites, chantées, signées et actées (chaque personnage par plusieurs acteurs différents). La cohérence importe moins ici que la *consistance,* le tenir-ensemble d'éléments hétérogènes dans un agencement. Cette question de la consistance est cruciale pour penser avec Apichatpong parce que ses films sont souvent incohérents. On a dit bien des choses à propos de la façon dont ses films – la plupart segmentés en deux ou trois



Fig. 4 : Extrait de *Mysterious Object at Noon*, 16mm (gonflé en 35mm)..



Fig. 5 : Extrait de *Blissfully Yours*.

parties – tiennent effectivement ensemble. C'est souvent par un dédoublement qui s'éprouve comme intensification affective (comme c'est certainement le cas dans *Tropical Malady,* voir chapitre 4). Dans *Mysterious Object at Noon,* la procédure du cadavre exquis agit comme contrainte encapacitante (« l'obstacle indispensable ») en ce qu'elle constitue la consistance d'un intérêt partagé, intérêt qui réunit les coordonnées spatiales et

temporelles éparses du film. De plus, il importe de souligner que les inventions des narrateurs, aussi hasardeuses et surprenantes soient-elles, ne sont pas pour autant inédites. Les dédoublements, transformations et « dévorements » sont en fait des clichés de contes de fées. Ce sont les refrains des narrations populaires qui atteignent à un passé impersonnel et lient la communauté, là même où le cliché interrompt toute progression du récit. Cela correspond à ce que décrit Gilles Deleuze quand il définit le film comme « la promenade, la balade, et l'aller-retour continuel » : « Elle se fait dans un espace quelconque [...] par opposition à l'action qui se déroulait le plus souvent dans les espace-temps qualifiés de l'ancien réalisme. [...] Or, ce qui cimente tout cela, ce sont les clichés courants d'une époque ou d'un moment, slogans sonores et visuels [...] » (Deleuze 1983 : 281). À la lumière de cet extrait, on peut dire qu'Apichatpong a, en fait, développé une série de slogans audiovisuels par lesquels on peut se balader dans l'ensemble de son œuvre. Il produit des « images flottantes » qui « maintien[nent] un ensemble dans ce monde sans totalité ni enchaînement » (281). Outre la segmentation de la plupart de ses films en différentes parties (souvent deux), pensons aux nombreux plans longs filmés de l'intérieur d'une voiture roulant sur un chemin de campagne ou traversant un paysage urbain. Ce cliché nous permet de transiter de *Mysterious Object at Noon* à *Oncle Boonmee* via *Blissfully Yours* et, avec quelques légères variations, *Tropical Malady*. Ou considérons encore, à cet effet, toutes les scènes tournées dans des bureaux de médecin, qui relient *Mysterious Object* à *Syndromes and a Century* et à *Blissfully Yours*.

Le travail de ce cliché à travers les films d'Apichatpong consiste en l'articulation de *rencontres* : rencontre entre un individu et l'institution (les difficultés de Orn à obtenir des médicaments pour Min, immigrant illégal), entre la médecine traditionnelle et la médecine moderne (la potion à base de plantes du moine dans *Syndromes*), entre guérison physique et guérison spirituelle (l'amulette de Dogfahr). Pensons aussi à la visite rendue à

Boonmee par le fantôme de sa femme, Huay. Le retour de ces scènes agit comme un refrain qui nous rappelle la multiplicité des expériences qu'on retrouve dans les films d'Apichatpong. À chaque fois que nous voyons un médecin discuter avec sa patiente à propos, disons, de l'efficacité d'un remède fait maison, nous éprouvons cette rencontre entre différentes sphères de la vie d'autant plus intensément que des itérations passées du refrain reviennent vaguement imprégner l'image actuelle d'un ton de mémoire et l'ouvrir sur le futur. Le cliché, compris comme une phrase *ready-made* selon son sens original en typographie, est dévié de la répétition morte par son activation en tant que refrain. Ce refrain possède la force duplice de faire tenir ensemble un film et, en même temps, de créer une brèche dans l'image, qui l'ouvre sur celles qui la précèdent mais aussi sur un à-venir indéterminé.

Je pose ainsi le problème de la consistance afin d'introduire ma discussion de *The Adventure of Iron Pussy.* Étant donné l'esthétique fort reconnaissable d'Apichatpong, comment peut-on rendre compte d'un film qui diverge aussi manifestement de sa signature stylistique habituelle? Doit-on considérer ce film comme une « incohérence » au sein de l'œuvre du réalisateur? C'est ce que James Quandt semble suggérer :

> Made as a lark on hiatus from *Tropical Malady, Iron Pussy* was cooked up and co-directed by gay performance artist Michael Shaowanasai, and, though Joe seems very fond of it, it is Shaowanasai's show, despite the many auteurist imprints an over-zealous critic can detect. (Quandt 2009 : 58)

Quandt s'étend en longueurs rhétoriques, pour quasiment exclure *The Adventure of Iron Pussy* de « l'œuvre » d'Apichatpong. Qui plus est, il déplore la variété des collaborations du réalisateur : « Alas, Joe prizes collaboration but sometimes gets lost in the process » (60). Tel est le ton sous-jacent à

l'article de Quandt sur « *The Adventure of Iron Pussy* and Other Collaborations » : il part du principe d'une individualité artistique bien déterminée pour un réalisateur qui est, en fait, rarement crédité en tant que « réalisateur », et dont les films articulent continuellement une pluralité de modes d'existence et la porosité de l'individu. Peut-être, dès lors, est-ce par la situation d'exception d'*Iron Pussy* que nous pouvons voir comment les films d'Apichatpong s'articulent : « Même dans un agencement territorial, c'est peut-être la composante la plus déterritorialisée, le vecteur déterritorialisant, ainsi la ritournelle, qui assure la consistance d'un territoire » (Deleuze et Guattari 1980 : 403).

***The Adventure of Iron Pussy* : une machine temporelle**

Iron Pussy est l'un des nombreux avatars de l'artiste de performance Michael Shaowanasai : un ancien *go-go-boy* qui trouve sa vocation comme agent secret travesti combattant contre la criminalité internationale et pour les droits des opprimés. Le style et la démarche d'Iron Pussy sont inspirés de la légendaire star du cinéma thaï Petchara Chaowarat. Le film amalgame un nombre incalculable de clichés cinématographiques et puise sans discrimination parmi une galerie de genres obsolètes, de personnages stéréotypés, de scènes musicales excentriques et de finales surconvenues (incluant un *cliffhanger* littéral et une Pietà).

> The concept was to simulate the working style of the old Thai films of the past. The film is made as if composed of the junk left in the trash bins of the abandoned Thai film studios. It is designed to celebrate the old style of "quickie" cinema that nobody makes anymore in contemporary Thai cinema. Among the artifacts used were the lost sounds, the dubbed voices that are so distant but so cherished in memory. (Citation d'Apichatpong dans Quandt 2009 : 223)

The Adventure of Iron Pussy n'est donc pas une parodie, ni une caricature. C'est une « célébration », un hommage à un passé qui, dans son obsolescence même, reste touchant. Comment devrions-nous ici concevoir les notions de *simulation* et de *composition*? Que signifie simuler un style de travail ou composer-comme-si un film?

Le cinéma compose toujours avec des clichés, aujourd'hui sans doute plus que jamais. On les retrouve aisément dans n'importe quels comédie romantique ou film de superhéros. Mais les clichés *du présent* passent facilement inaperçus; ils circulent subrepticement parce qu'ils accomplissent avec succès leur rôle de dispositif narratif. Nous ne connaissons probablement pas encore nos propres clichés du présent (Sontag 1999 : 60). Dans le cas d'*Iron Pussy* cependant, la composition en mode « comme-si » constitue un retour aux clichés *du passé* : ils peuvent être réanimés, mais ils porteront inévitablement la marque ambiguë du fantomatique, et ce, de deux manières. D'une part, ils sont impuissants en ce qu'ils ne donnent plus à voir le monde comme ils ont pu le faire à leur propre époque : sérieux, pleins de suspens et chargés d'action. D'autre part, et tout comme les fantômes, ces clichés *agissent* dans le présent en vertu de leur quasi-présence : ils ouvrent la perception à ce qui se tient au-delà de ce qui est donné dans le présent et au-delà des manières de montrer le monde en vigueur au cinéma. Le passé revient comme potentiel. En conséquence, la notion de simulation n'indique pas, dans ce cas-ci, une fausse réalité. Quand Apichatpong et Shaowanasai « simulent le style de travail des vieux films thaïs du passé », ils créent immédiatement une différence réelle dans leur expérience vécue en tant que réalisateurs. En ce sens, la simulation d'Apichatpong n'est pas fausse; elle harnache plutôt les puissances du faux en ce qu'elle « remplace et détrône la forme du vrai, parce qu'elle pose la simultanéité de présents incompossibles […] » (Deleuze 1985 : 171). *Iron Pussy* représente une opportunité pour Apichatpong d'infléchir son mode d'existence à partir du cinéma : comment

donc faire du cinéma autrement? Quelles sont les affordances du « *quickie cinema* » qui manquent à d'autres formes de réalisation? La composition-comme-si est à *Iron Pussy* ce que le cadavre exquis est à *Mysterious Object* : la contrainte encapacitante qui donne place à une procédure filmique rigoureusement vague; l'un comme l'autre sont des manifestations du « et si… » spéculatif mentionné en début de chapitre.

Dans *Iron Pussy,* cette procédure consiste en une falsification de nos protocoles de composition testés-et-prouvés par une expérimentation avec l'usé, avec ce qui ne peut revenir qu'en différant d'avec lui-même. La différence qui est produite dans la simulation d'un style de travail obsolète est la redécouverte de la joie de la réalisation filmique elle-même. *Iron Pussy* n'est pas un film qui veut raconter une bonne histoire; il se plaît à faire des images. Et rien ne nous fait davantage éprouver cette joie, au cinéma, qu'un cliché filmique qui s'expose lui-même sans gêne aucune. Pussy est une agente secrète aguerrie : elle sait faire du travail de reconnaissance et collecter de l'information sans se faire remarquer (fig. 6), et lorsqu'on la voit grimper le mur d'une maison, on sait immédiatement que la scène a été filmée horizontalement sur un faux mur (fig. 7). Ces plans sont d'autant plus jouissifs que l'histoire n'a aucun sens. Pussy change de costumes un nombre invraisemblable de fois (d'un plan à l'autre dans la même scène). Au cours d'une excursion de chasse dans la jungle, elle sauve son prétendant, Tang, des griffes d'un tigre (!), puis le confronte à la pointe du fusil au sujet d'un trafic de drogue; tout cela pour finalement découvrir qu'ils sont en fait frère et sœur. À un autre moment, Tang fait usage d'un autre cliché de film d'espionnage lorsqu'il « tire » sur le visage de la gouvernante et démasque ainsi « Major Rungranee, de l'unité des forces spéciales », qui est aussi sa fiancée. Trahison. Oui. Et dédoublements. Oui! Et attaques de tigre? Bien sûr! Tout comme *Mysterious Object, Iron Pussy* déambule d'un stéréotype à l'autre, affirmant sa vitalité dans chacun d'eux.



Fig. 6 : Extrait de *The Adventure of Iron Pussy*.



Fig. 7 : Extrait de *The Adventure of Iron Pussy*.

Comment ces sentiments de joie et de vitalité sont-ils engendrés? C'est ici qu'*Iron Pussy* et *Mysterious Object* divergent dans leurs procédures respectives. Tous les deux emploient les clichés comme sites d'atterrissage perceptifs, mais de manière légèrement différente. Dans *Mysterious Object at Noon,* le cliché fournit les conditions d'un atterrissage tout en sécurité pour une histoire qui est fort précairement suspendue entre les différents narrateurs. Le cliché prend soin : le recours à celui-ci

permet à chaque narrateur de pouvoir à la fois reconnaître l'acte de fabulation et le collectif de conteurs dans lequel il s'inscrit. Il offre une voie sûre pour le relâchement du suspens et un point de reprise familier à partir duquel continuer. Le cliché est un moment de contraction, un *flash* de familier et d'établi qui pose les bases d'une fragile nouveauté. En ce sens le cliché, dans *Mysterious Object at Noon,* est une technique-relais qui permet à une histoire de circuler à l'intérieur d'un collectif en toute sécurité. Dans *Iron Pussy,* le travail du cliché ne consiste pas tant à créer un relais narratif qu'à ouvrir sur l'histoire de la réalisation filmique comme pratique. Nous ne croirons probablement jamais aux aventures d'Iron Pussy, mais *The Adventure of Iron Pussy* nous permet de croire au cinéma comme mode de vie[2]. Chaque *topos* du genre « film d'espionnage » contribue à cette ouverture sur le passé : une coupe mal exécutée qui transforme une prise de bras anodine en une prise de lutte exagérée génère un nombre incalculable de souvenirs de moments de montage technique hautement stylisés qui nous ont toujours semblés trop bons pour être vrais. Chaque fausse bouteille lancée à la tête d'un personnage se brise en une multitude d'éclats de passé amusants dans lesquels un corps pouvait être assommé par une bouteille ou survivre à une douzaine de blessures par balle. Chaque plan familier, coupe ou geste poursuit un maintenir-ouvert du passé cinématique. Dans *The Adventure of Iron Pussy,* l'histoire du cinéma offre un milieu habitable pour le présent.

Le son du film est essentiel au maintien de ce milieu. Il faut d'ailleurs noter que, contrairement à la plénitude du son ambiant caractéristique de la plupart des films d'Apichatpong, le paysage sonore d'*Iron Pussy* est plat et artificiel. Toutes les voix ont été doublées en postproduction, chaque coup de poing est accompagné du même effet sonore, la musique est tout droit sortie du pire synthétiseur qu'on puisse imaginer. Le film cherche à montrer au spectateur l'abîme qui s'ouvre entre l'image et le son. C'est par le biais de cet étrange décalage que nous sommes amenés à réaliser que ce genre de film est en

fait une entreprise à deux volets. Et, tout à coup, l'apparente joie qui anime Shaowanasai lorsqu'il pose en Iron Pussy est redoublée par le badinage des artistes sonores. S'il est vrai qu'on n'entend aucun son authentique dans ce film, on ne saurait par ailleurs rater le sincère plaisir qui émane de l'exagération des voix actées. Alors qu'Iron Pussy performe un *puja* en solitaire sur le bord de la rivière, elle est interrompue par une sœur bouddhiste : l'exclamation de surprise « huh! » est doublée de manière malicieusement théâtrale, inventant une réaction qui n'a aucun équivalent dans le jeu de Shaowanasai. Ce genre de doublage, une relique du passé, est en soi un acte de fabulation. Il complique et densifie l'écologie du film et invente effectivement ce que le film sera. Dans la diversité du processus créatif, les réalisateurs fabriquent une esthétique qui est immédiatement politique.

La politicalité de la joie

L'esthétique des films d'action des années 1970 est immédiatement politique parce qu'elle nous fait percevoir certains enjeux du présent différemment. À travers les réminiscences audiovisuelles d'*Iron Pussy,* nous gagnons une nouvelle perspective sur la normativité du genre et de la sexualité. En fait, les deux se croisent souvent dans la culture thaïe : « There's only one word that means both "transvestite" and "gay" in Thai » (Apichatpong dans Quandt 2009 : 58). Comment, dès lors, *Iron Pussy* nous fait-il percevoir différemment cet ensemble d'enjeux? En guise de conclusion, j'aimerais suggérer que le film module les perceptions du genre et de la sexualité par les moyens de l'humour et de la joie.

Résistant à toute approche didactique, *Iron Pussy* n'affirme jamais une stricte distinction entre le genre et la sexualité comme correctif à leur confusion linguistique et culturelle dans la langue thaïe. Il tire parti de cette confusion et en fait

une complexité apte à créer des ouvertures pour de nouvelles individuations. Ainsi, au lieu de séparer différentes catégories à fin d'identification, le film met de l'avant la dimension processuelle de l'individu. Contre une stabilisation de l'identité (laquelle a trouvé sa valence politique dans l'*identity politics*), *Iron Pussy* montre que l'autodifférenciation est en fait un acte de *queering* continu. De plus, le film montre que penser et percevoir au-delà des identités stables n'engage pas une perte de certitude et d'agentivité. Les individuations du film sont toujours des créations joyeuses qui affirment l'expérimentation et le potentiel à travers le devenir du corps. Là encore, cela apparaît particulièrement bien dans l'incarnation ambiguë d'Iron Pussy elle-même : son corps mâle en *drag queen* et sa voix de femme demeurent disjoints tout au long du film, pour notre plus grand amusement. Même si nous pouvons facilement les concevoir comme un seul personnage, quelque chose excède avec insistance cette consolidation rationnelle. Je crois que la consistance éthico-esthétique d'Iron Pussy réside là, dans une relation entre les composantes – le corps mâle, la voix de femme – qui refusent de se connecter « sans s'effectuer en excès vis-à-vis d'eux-mêmes » (20). Cet excès correspond à l'effet comique, cette joyeuse vibration dont le corps ne peut se défaire durant tout le film. Le flair politique d'*Iron Pussy* réside dans cet interstice entre des modes d'identification établis, dans une « relation-de-non-relation » qui est ressentie de manière viscérale (Massumi 2011 : 20). Cela ne revient pas à dire qu'Iron Pussy « ne marche pas ». Au contraire, le film *marche avec* la divergence entre son et image pour créer une appréciation joyeuse de l'indétermination sexuelle et de genre. De cette façon, *The Adventure of Iron Pussy* se charge de standards esthétiques obsolètes pour générer en mode ludique de nouvelles individuations toujours plus complexes.

Il y a de la politicalité dans ce caractère ludique et dans cette joie parce qu'ils outrepassent les discours intellectuels sur le genre et la sexualité. Avant même de pouvoir recourir aux notions établies

de masculinité et de féminité, nous sourions déjà, emportés dans la fabulation d'Iron Pussy. Le beau tour de force accompli par ce film consiste à amener le spectateur à repenser sans le savoir les potentiels d'un corps à travers son propre corps. En vous mouvant joyeusement avec l'image, bien assis sur votre siège, vous avez peut-être froncé malicieusement les sourcils ou pincé vos lèvres avec audace; vous avez peut-être secoué la tête à chaque coup de poing de fer donné par Pussy, alors qu'ils s'abattaient sur ses ennemis avec un musical « *kapow!* ». Des particules du sexes non identifié de Pussy jaillissent de l'écran et éveillent votre corps aux innombrables alternatives aux identités genrées déjà établies. Dans la rencontre, vous redécouvrez la capacité de votre corps d'engendrer[3] « mille sexes », des milliers de sexe (Deleuze et Guattari 1980 : 341). Cet engendrement est un processus ouvert, en excès de ce que vous pensez être. Il y a toujours un autre sexe à inventer, toujours un + 1. La sexualité déborde les identifications conscientes en toute vivacité.

Ainsi donc, Iron Pussy attire notre attention sur la futurité qui anime les performances *drags* du présent. En écho au concept deleuzien de fabulation, Judith Butler décrit les performances *drags* comme créant des genres « culturellement inintelligibles » qui appartiennent à « un ensemble de pratiques parodiques [...] qui sèment le trouble dans [*disrupt*] les catégories de corps, de sexe, de genre et de sexualité » (Butler 2006 : 56). Parce que ce travail met l'accent sur les manières par lesquelles le *drag* et les autres pratiques parodiques interfèrent avec les conceptions établies et culturellement intelligibles du genre, son accomplissement principal consisterait à perturber ces conceptions. Dans cette perspective, Iron Pussy met au défi notre *compréhension* du genre tel que nous le connaissons. *Oui,* et plus encore. Dans la perspective que nous avons ici développée, une perspective qui s'intéresse à l'expérience immédiate de l'image, il est manifeste que *de nouveaux genres sont déjà vécus avant même que nous puissions les reconnaître comme inintelligibles*. Pour Iron Pussy, le genre n'est pas un problème principalement

épistémologique, mais plutôt de *vitalité*. Avant de demander : « Qu'est-ce qui constituera ou non une vie intelligible? » (xxiii), Pussy pose la question : comment composer son prochain genre, collectivement? C'est aussi pourquoi il est si important de penser l'image et le son dépareillés qui composent le corps de Pussy comme disjonctifs plutôt que comme perturbants : la synthèse disjonctive de l'image et du son est créative d'un nouveau sexe, immédiatement vécu avec l'image. La coupe crée la vie avant qu'elle n'en perturbe le savoir.

Qu'en est-il, dès lors que nous commençons à penser, à sentir et à vivre la sexualité à partir de l'exubérance du +1? Nous serions capables de reconnaître les différences mineures entre des personnes qui occupaient précédemment la même catégorie de genre, entre cette femme *straight* et cette autre femme *straight,* entre une personne transgenre et une autre. Nous pourrions percevoir des convergences et des divergences à travers le champ entier des sexualités qui n'ont que bien peu à voir avec les identités de genre. Nous pourrions résister à la normativité de genre non pas par le biais de l'opposition, mais en projetant nos innombrables différences mineures dans les formations de genres molaires. Des aventurières comme Iron Pussy « produisent *n* sexes moléculaires sur la ligne de fuite en relation par rapport aux machines duelles qu'elles traversent de part en part » (Deleuze et Guattari 1980 : 339).

Et si… *The Adventure of Iron Pussy* met de l'avant la joie spéculative afin d'explorer comment le genre et la sexualité peuvent être *vécus* différemment. *Mysterious Object at Noon* embrasse la spéculation pour établir une communauté non pas dans un discours d'identité nationale, mais dans le souci porteur d'une histoire racontée collectivement. Ces films continuent leur travail spéculatif après que la dernière image a quitté l'écran : dans le spectateur, comme affect de vitalité, jouissance de la vie pour elle-même. Sentir les films d'Apichatpong, c'est infuser la vie avec un zeste de fabulation.

Notes

1. Erin Manning utilise l'expression « vie-qui-vit » (*life-living*) dans *Always More Than One* pour décrire la propension de la vie vers l'individuation collective (2013 : 60). En tant que telle, la vie-qui-vit s'apparente à la notion deleuzienne de « une vie », en mettant l'accent sur le mouvement créatif de la vitalité (Deleuze 2003 : 359-363).
2. Thomas Elsaesser et Malte Hagener proposent que le cinéma devrait être pensé en tant que « forme de vie » (2010 :10). La question se pose dès lors à savoir *comment nous vivons avec* différents cinémas. Comment vivons-nous ou pouvons-nous vivre avec les films d'Apichatpong en ce qu'ils diffèrent des comédies romantiques ou des films de superhéros?
3. La notion d'engendrement est tirée de Manning 2007 : 84-109.

Bibliographie

Butler, Judith. *Trouble dans le genre : Le féminisme et la subversion de l'identité*. Paris : La Découverte, 2006.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.

Deleuze, Gilles. *L'Image-mouvement.* Paris : Éditions de Minuit, 1983.

Deleuze, Gilles. *L'Image-temps*. Paris : *Éditions de* Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles. *Deux régimes de fous. Textes et entretiens 1975-1995*. Ed. David Lapoujade. Paris : *Éditions de* Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Mille Plateaux*. Paris : Éditions de Minuit, 1980.

Elsaesser, Thomas, and Malte Hagener. *Film Theory : An Introduction Through the Senses*. New York : Routledge, 2010.

Manning, Erin. *Politics of Touch : Sense, Movement, Sovereignty*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2007.

Manning, Erin. *Always More Than One : Individuation's Dance*. Durham : Duke University Press, 2013.

Massumi, Brian. *Semblance and Event : Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge : The MIT Press, 2011.

Nietzsche, Friedrich. *Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne.* Trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Librairie Général Française, 1983.

Quandt, James. « *The Adventure of Iron Pussy* and Other Collaborations. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Wien : Synema, 2009 : 58-62.

Sontag, Susan. « Notes on 'Camp'. » *Camp : Queer Aesthetics and the Performing Subject*. Ed. Fabio Cleto. Ann Arbor : University of Michigan Press, 1999 : 53-65.

L’une des raisons pour lesquelles la pensée de Guattari se prête si bien à une analyse des défis esthétiques que présente le cinéma d’Apichatpong est que sa cartographie schizoanalytique des foncteurs ontologiques machinise la production de subjectivité. Si, avec Félix Guattari, nous acceptons de dire que l’« ontologie » est traversée par les quatre foncteurs ontologiques, celle-ci implique en effet une hantologie : constamment hantée par le « et si? » des foncteurs qui opèrent, qui hantent chaque mouvement, chaque machination, chaque bifurcation, chaque ligne de fuite. La singularité de l’histoire (thaïe) est hantée par la multiplicité d’où son propre devenir émerge. Faire sentir, et par moments faire voir, les multiplicités qui n’obtiennent jamais cette « faveur » d’être actualisées est un moment crucial dans l’opération Weerasethakul, et même ce qui fait de lui un anarchiviste de potentiels abandonnés, de virtualités que l’histoire a activement exclues dans le courant de ses actualisations.

Les machines ne font pas de distinction entre les vivants et les morts : les uns et les autres peuvent être mis en mouvement et à l’usage. Les uns comme les autres peuvent désirer. Je pense que la relecture des théorisations freudiennes d’Eros et Thanatos par Deleuze et Guattari peut nous éclairer :

> Aussi est-il absurde de parler d’un désir de mort qui s’opposerait qualitativement aux désirs de vie. La mort n’est pas désirée, il y a seulement la mort qui désire, au titre du corps sans organes ou du moteur immobile, et il y a aussi la vie qui désire, au titre des organes de travail. Il n’y a pas là deux désirs, mais deux pièces, deux sortes de pièces de la machine désirante, dans la dispersion de la machine elle-même[1].

La vie et la mort : deux régimes de désir machinique. Du moment où l’on approche la notion d’être du point de vue des multiplicités

machiniques, l’ontologie – et même l’hantologie – prend un sens entièrement différent.

Qu’il s’agisse de l’hantologie ou de l’ontologie machinique, chacune d’elles insiste sur la réalité du virtuel. D’où l’importance, pour Derrida, de la présence de la non-présence; d’où, aussi, le poids de l’énième terme dans la schizoanalyse de Guattari. Le virtuel est un quantum d’altérité. C’est précisément la raison pour laquelle je me tourne vers les cartographies schizoanalytiques, parce qu’en déployant les foncteurs ontologiques, et en insistant sur le quatrième terme dans l’analyse, une cartographie s’ouvre sur l’altérité. Le quatrième terme est l’énième. Quelque chose – de spectral, une non-chose virtuelle – peut toujours percer l’événement, et recomposer son organisation ontologique.

Si l’on considère la production d’existence humaine comme un processus réellement machinique, alors toute distinction naturelle entre les vivants et les morts commence à s’effriter. Les vivants peuvent hanter les morts tout autant que l’inverse. Par défaut, les événements ne sont-ils pas « hantés » par l’énième dans le *plus-que* de l’être?

Peut-on encore avoir recours au terme « ontologie » dans ces conditions d’ontogénèse machinique? Je continue à croire qu’il s’agit là d’une grille d’analyse utile, voire vitale, pour autant que la nouveauté des processus machiniques soit soulignée au moindre détour de telle sorte que la croyance dans le potentiel de recomposition subjective qui repose sur la rencontre avec l’altérité ne s’estompe jamais.

En privilégiant la co-composition machinique des vivants et des morts dans la fabrication de l’image-événement, la relation entre le senti et le vu endosse une nouvelle complexité. Parce que les forces n’ont pas besoin d’être vues afin d’être senties – elles n’ont pas besoin d’être « en vie » dans l’acception organique du terme. Les fantômes d’Apichatpong sont sentis, et, du fait même

qu'ils le sont, la composition ontologique de la scène où ils se (non-)présentent est reconfigurée. À l'occasion ils deviennent visibles et s'incorporent. À certains égards, c'est la raison pour laquelle les images d'Apichatpong sont « écosophiquement sensibles » – elles adhèrent à une gamme de perceptibilité qui abrite à la fois la différence et différents degrés de visibilité. Mais la visibilité des fantômes qui peuplent les mondes d'Apichatpong n'est pas entièrement conforme à leur être-senti. Un large – indéfini – éventail d'animaux, de fantômes, d'esprits sont sentis tout au long des films – bien qu'ils ne se manifestent jamais visuellement. Une fois entré dans les univers d'Apichatpong, il est impossible de ne pas les sentir!

Ce qui est vu n'est jamais que la pointe de tout ce qui est senti. Non pas que le vu représente ou parle au nom de tout ce qui est senti. Mais plutôt : le vu porte avec lui la charge affective de toutes les intensités virtuelles qui le traversent. En visionnant les films d'Apichatpong, nous savons que d'autres singes-fantômes habitent la jungle, car nous pouvons les sentir même si nous ne pouvons les voir. Ce phénomène peut être perçu comme la version cinématographique de ce que Deleuze et Guattari écrivent dans *L'Anti-Œdipe* : nous ne faisons jamais l'amour qu'à des mondes, non à nous-mêmes[2]. Aussi, lorsque le spectre gagne en visibilité, il donne à sentir toute une gamme de spectralité, même si celle-ci reste cachée derrière une opacité. Boonsong n'est pas un singe-fantôme isolé, il est la limite énonciatrice d'une espèce en danger (voire éteinte), d'un monde de spectralité collective inséparable de son existence même, et que son être-vu donne à sentir de multiples manières (découpage, plan-séquence, etc.) : une véritable hantise de son être par l'excédent de monde qui le produit machiniquement.

Les spectres n'ont pas besoin d'être vus pour que l'image entre en contact avec l'altérité radicale du dehors (y compris la force de temporalités/histoires « autres ») et se montre ouverte à la recomposition. C'est précisément cette métastabilité, cette

ouverture sur un dehors implicitement actif dans les formations actuelles, qui politise le travail d'Apichatpong. Ce dernier croit bel et bien que le monde ne demande qu'à être rejoué, et que les interventions (qu'elles soient cinématographiques ou méditatives) font une différence réelle. La paix est simultanément une croyance et un engagement : croyance dans un potentiel de recomposition subjective (un élargissement du sentir) et engagement à demeurer ouvert à la rencontre avec l'altérité qui rend ainsi la première possible.

Notes

1. Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972 : 393-394.
2. Deleuze et Guattari 1972 : 349.

Adam Szymanski

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures et l'esthétique écosophique de la paix

Le peuple fantastique des films d'Apichatpong – avec ses créatures mystiques, ses spectres bienveillants ainsi que ses animaux parlants qui apparaissent et disparaissent à leur guise, en véritables nomades du temps – trace une ligne de fuite à travers l'histoire tortueuse de la Thaïlande, et plus particulièrement celle de l'occupation militaire (soutenue par les États-Unis) et de l'épuration des communistes de la province d'Isaan durant les années 1960-1980 – province avec laquelle le jeune Apichatpong a d'ailleurs eu à se familiariser après que ses parents, sympathisants de gauche, aient relocalisé leurs pratiques médicales dans la région. C'est dans ce contexte d'occupation qu'Apichatpong devint témoin d'un tragique exode : nombreux sont les villageois qui, menacés de mort par l'appareil militaire, n'eurent d'autre option que d'abandonner leur foyer et de se réfugier dans la jungle[1]. Rares sont ceux qui ont rebroussé chemin.

Ce n'est pas un hasard si *Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures* (2010) prend pour cadre la province d'Isaan[2]. L'œuvre s'élabore autour d'un postulat aussi bien historique qu'affectif : le fait que la blessure (toujours ouverte) causée par l'épuration militaire reste encore bien vive pour les veuves et les

descendants des communistes disparus, malgré les tentatives du régime royaliste pour taire cet épisode au nom de l’unité nationale[3]. C’est la raison pour laquelle Isaan est teintée d’une signification double dans la culture thaïlandaise. Province à dominante rurale, agricole, elle tend à être distinguée à la fois comme « utopie » et « pierre angulaire de l’héritage thaï », deux discours idéologiques que martèlent aussi bien les intellectuels de gauche que les royalistes nationalistes (Boehler 2011 : 293, traduction). Toujours est-il que, dans le même temps et à rebours des sentiments patriotiques qu’elle suscite, la jungle d’Isaan se prête au signifiant d’anti-nation[4] du fait même de la résistance communiste qui s’y ancra (résistance créée par, et autour de, différentes communautés, notamment chinoises et laotiennes)[5]. *Oncle Boonmee* fait bien plus que se positionner d’un côté ou de l’autre de cette lutte idéologique entre nation et anti-nation, entre centre géopolitique et périphérie, entre royalistes et communistes. Prenant le contrepied des menaces de censure et des obstacles soulevés par le système de distribution local, le cinéma d’Apichatpong s’efforce de rendre compte de celles et ceux laissés pour disparus dans la jungle suite aux agressions militaires, et de mettre en images l’ethos que le gouvernement tenta de bâillonner lorsqu’il entreprit de supprimer le peuple d’Isaan. Du cœur même de la jungle – un dartre sur l’inconscient politique thaïlandais –, *Oncle Boonmee* tire de l’obscurité les souvenirs culturels refoulés, incluant aussi bien les personnes que les valeurs qui s’y rattachent.

L’écosophie : une invitation à la paix

L’environnement, le socius et la subjectivité humaine définissent ce que Félix Guattari entend par les « trois écologies ». L’« écosophie » est le nom de l’opération éthico-politique par laquelle s’acte la co-composition de ces trois champs. Elle a pour enjeu « la production d’existence humaine dans les nouveaux contextes historiques » (Guattari 1989 : 22). Il n’est pas

exagéré de dire que les œuvres tardives de Guattari au sujet de l'écosophie constituent un appel à la « paix », à tout le moins au sens qu'Alfred N. Whitehead attribue à ce mot. La théologienne Mary Elizabeth Mullino Moore, lectrice de Whitehead, rappelle que, pour ce dernier, la paix « n'est pas l'absence de guerre ni de violence, mais la présence d'autres relations ("l'élargissement du sentir") au sein d'un monde plus vaste » (Mullino Moore 2006 : 205). Élaborer des égards, voire des manières de vivre sereinement, envers l'« autre » contenu dans la « relation autre » est au cœur du projet éthico-politique de l'écosophie, au même titre que sa prise thérapeutique avec la production de subjectivité.

À la fin du livre *Les trois écologies,* on entend une invitation au renouvellement de notre relation à l'altérité : un appel à l'instauration de « nouvelles pratiques sociales, nouvelles pratiques esthétiques, nouvelles pratiques du soi dans le rapport à l'autre, à l'étranger, à l'étrange [...] de nouvelles solidarités, une nouvelle douceur [...] Les individus doivent devenir à la fois solidaires et de plus en plus différents » (Guattari 1989 : 45, 71). La valeur de l'altérité est également au centre des préoccupations d'Isabelle Stengers, qui, s'appuyant sur l'échafaudage écosophique de Guattari, définit la paix

> comme la fabrication écologique d'un cosmos où le mot « écologique » n'oriente pas vers l'unité par-delà les différences, ce qui reviendrait à réduire ces différences à travers une simple déclaration d'intention en vue d'extraire quelque principe de concordance, mais vers la création de saisies concrètes, rattachées les unes aux autres, asymétriques, et toujours partielles. (Stengers 2002 : 248-249)

Composer la paix, cela revient à composer l'ensemble-dans-la-différence, à agencer un collectif qui perdure non pas *en dépit*

de, mais *grâce* à ses différences, de telle sorte que la gamme affective de l'expérience collective s'élargisse.

Les rencontres avec l'altérité entraînent le surpassement des postures subjectives établies. L'élan aventurier de la paix – sa capacité à élargir le sentir – tient de cette rencontre avec l'altérité, où le soi et l'autre cessent d'opérer comme instances supérieures par la mise en existence d'un nouvel événement relationnel. La paix, écrit Whitehead,

> [c]'est un élargissement du sentir dû à l'émergence de quelque intuition métaphysique profonde, non formulée et cependant capitale pour la coordination des valeurs qu'il opère. Son premier effet consiste à supprimer la tension du sentir accaparant, lequel naît de ce que l'âme se préoccupe d'elle-même. Ainsi la paix entraîne-t-elle un dépassement du caractère personnel. [...] Ainsi, la paix est le retrait de l'inhibition et non son introduction. Elle a pour résultat d'étendre la portée de l'intérêt conscient. Elle élargit le champ de l'attention. Ainsi, la paix est-elle un autocontrôle au degré le plus large : à une largeur où le "soi" a été perdu, et l'intérêt transféré à des coordinations plus larges que la personnalité. [...] C'est le rempart contre l'étroitesse. (Whitehead 1993 : 362-363)

En élargissant le sentir et la conscience pour englober le jeu des différences qui engendrent une écologie, la paix ré-agence les valeurs qui gouvernent la production de subjectivité : une jouissance de ré-individuation collective qui relance le quantum de potentiel du monde.

Deux scènes d'*Oncle Boonmee* illustrent la manière dont Apichatpong fait usage de l'esthétique écosophique dans le but de capter l'émergence processuelle d'une telle paix. La première modifie sa gamme de perceptibilité – et de sensation – dans le but de rendre visibles les divers degrés d'altérité compris dans le

régime écologique de l'image. Elle préside à la conclusion du film, laquelle est elle-même partie prenante de l'émergence de la paix et du surpassement de toute individualité réifiée. Émergence et surpassement sont les effets événementiels d'une création esthétique orchestratrice de l'éclatement du soi – éclatement manifeste dès l'instant où cette collectivité alternative fait son apparition. La composition esthétique d'Apichatpong avec l'imperceptible entraîne le retour d'une force politico-éthique jadis refoulée[6] qui, d'elle-même, rejoue les foncteurs ontologiques immanents aux trois écologies, le tout au service d'une définition émergente de la paix.

Rencontrer l'altérité, élargir le sentir

Le premier exemple auquel nous pensons est une scène où le personnage éponyme du film, Boonmee (Thanapat Saisaymar), propriétaire d'une culture apicole; sa sœur aînée, Jen (Jenjira Pongpas); ainsi que son neveu, Tong (Sakda Kaewbuadee), soupent sur une véranda. Sans crier gare, un fantôme se matérialise sous leurs yeux. Nous apprenons qu'il s'agit de Huay (Natthakarn Aphaiwonk), la femme décédée de Boonmee. Une fois passé leur étonnement, les trois personnages engagent une conversation avec elle au sujet de la maladie de Boonmee et de sa mort imminente, avant d'être rejoints par un invité plus surprenant encore : un singe-fantôme (tel qu'indiqué par le sous-titre) aux yeux rouges flamboyants, couvert d'un poil sombre et épais. Le singe-fantôme s'introduit sous le nom de Boonsong (Geerasak Kulhong), fils de Boonmee et de Huay porté disparu après avoir entrepris une expédition dans la jungle plusieurs années auparavant.

Cette scène, à l'image du film entier, est dépourvue de points de vue subjectifs. À défaut de telles perspectives, les forces non personnalisées actives dans l'écologie du film prennent en charge l'équarissement de chaque plan, constituant dès lors un

découpage écosophique. Certes, l’organisation formelle de la scène est façonnée par une situation dramatique. Seulement, celle-ci est aussi bien conditionnée par des souvenirs, des fantômes, des animaux, des sons qui émanent du lointain, que par le jeu humain – tant il est vrai que la mise en image d’Apichatpong reste irrationnelle d’un point de vue strictement humain. En effet, elle n’a de sens que par considération de l’inconnu comme de l’invu, vécus sous le régime diagrammatique (écologique) de l’image. Spatialement parlant, le découpage de la scène positionne chaque personnage au sein d’un environnement plus large. Sous un angle temporel, il les situe en vis-à-vis de leurs transformations passées. La scène s’ouvre sur un plan large de la véranda, telle qu’aperçue depuis la jungle environnante (fig. 8). L’espace intérieur marque pour sa part la seule source de lumière dans un périmètre géographique plongé dans le noir. Du fait de cette perspective environnante, à distance des personnages qu’abrite le domicile de Boonmee, leurs voix nous parviennent de loin. Basculant vers l’intérieur de la véranda, la prise de vue s’emboîte avec la forme quadrillée de l’architecture (fig. 9). Le plan se resserre progressivement jusqu’à composer un plan d’ensemble des trois individus (figs. 10, 11, 12, et 13). Par la suite, l’image se désaxe dans une direction inconnue, laissant deviner la silhouette d’un paysage montagneux, situant désormais la véranda hors champ (fig. 14). Un orage retentit, et l’image se saisit à la fois du bruissement et du balancement des branches d’arbres. « Quel est ce bruit? » demande l’un des personnages, avant que l’image rejaillisse en un plan d’ensemble (fig. 15). Les plans subséquents encadrent l’arrivée de Boonsong. Plan après plan, il devient suffisamment clair que l’écologie est, à proprement parler, irréductible à une échelle anthropique : les vues humano-centrées sont reléguées à l’arrière-plan des paysages environnants, des pièges à insectes, etc. C’est que le caractère topique et personnologique de l’action est à la fois fragmenté et surmonté par la présence active de l’entour de la véranda.


Fig. 8


Fig. 9


Fig. 10


Fig. 11


Fig. 12


Fig. 13


Fig. 14


Fig. 15


Fig. 16

La scène canalise l’intériorité mentale de Boonsong, son souvenir des événements ayant conduit à sa nouvelle apparence. Lorsqu’il raconte l’histoire de ses transformations passées, la caméra opte pour une fluidité qui contraste avec la rigidité et la noirceur de la scène (fig. 16). À travers un découpage sensible aussi bien au matériel qu’au spirituel, le passé apparaît comme une force écologique d’une prime importance. L’œuvre perçoit par-delà l’actualité des données du temps et fait apparaître l’univers du film comme le rendu de leur composition mutuelle. Le présent est teinté par le débordement du passé, tandis que le ressouvenir de Boonsong s’insinue à travers le dîner et son environnement. Aussi Boonsong préface-t-il son incursion dans le passé en déclarant : « Il y a beaucoup d’êtres qui rôdent dehors… Des esprits et des animaux affamés. Comme moi. » Personnage sensible dans un univers cinématographique intuitif, il semble capable de sentir ces créatures même s’il ne peut les voir. L’histoire de Boonsong revient sur sa transformation de photographe à singe-fantôme au regard flamboyant après qu’il se soit mis à traquer l’étrange créature qu’il aperçut durant le développement d’un film argentique.

Les images du passé qui accompagnent le souvenir de Boonsong apparaissent comme un héritage collectif et sont dispensées de fondus stéréotypiques. Seule une coupe franche nous permet de passer de Jen, aperçue de dos, à la forme humaine de Boonsong alors immergé dans une chambre noire (fig. 17). La coupe est guidée par sa narration, dont les mots sont entendus de tous. Cette série d’images est pourtant loin d’être psychologisée, captive de sa subjectivité propre. Bien qu’elles participent de la mémoire et du vécu de Boonsong, de telles images sont extériorisées et socialisées – tant il est vrai qu’elles sont susceptibles d’être affectées par d’autres durant la scène. Tandis que le souvenir continue d’être raconté, Jen s’excuse auprès de ses convives, puis se retire de table pour finalement prendre place sur un banc situé à proximité. L’attention se déplace alors vers elle et la situation présente, créant ainsi une courte pause


Fig. 17


Fig. 18


Fig. 19

dans le flux des images-souvenirs (figs. 18 et 19). Si tous les personnages assis autour de la table sont capables d'envisager le souvenir qui leur est raconté et de l'arrêter, c'est que le souvenir lui-même n'est nullement la propriété de Boonsong, au sens où il serait retranché dans un passé hermétique aux autres. Il appartient, tout compte fait, à une écologie partagée. Ainsi donc, des souvenirs viennent en affecter d'autres, répondant de l'esthétique écosophique que bâtit Apichatpong.

Cela étant, la logique écosophique du découpage décrite plus tôt ne ressemble en rien au découpage en plan américain – dont le principe directeur subjugue une grande part du cinéma hollywoodien, d'hier à aujourd'hui[7]. Conformément au régime d'images de ce dernier, comportements, regards et mouvements des protagonistes qui y habitent servent de ciment à la reproduction de codes visuels (prioritairement humains) au sein même du tissu narratif. Or, si cette technique de tournage se distingue du découpage en profondeur, c'est parce que celui-ci implique que toute ligne d'horizon soit partie prenante du plan, avec une netteté égale aux situations spatiales et temporelles que couvre l'image. L'enthousiasme d'André Bazin par rapport au découpage en profondeur tient au fait qu'il y voit un très grand atout : celui, dit-il, « d'embrasser la totalité de l'événement » (Bazin 78). Chez Orson Wells, souvent cité en exemple, cela se vérifie à la manière dont les arrière-plans complexifient et enrichissent l'histoire, mais aussi à comment ceux-ci élargissent le nombre d'associations possibles entre les éléments présents dans un seul plan, sans avoir recours au montage. *Oncle Boonmee* est également représentatif du découpage en profondeur. Cependant, à la différence des films de Wells, il ne possède aucun arrière-plan en ou hors focus. Il possède un « dehors », une zone de métamorphose sans contour bien précis, qui met en contact l'avant-plan de la situation dramatique avec l'obscurité la plus totale[8]. Les fantômes (autrefois humains) émergent de cette zone où s'étend la jungle et captent alors la lumière. Une fois visibles, leurs souvenirs sont dépersonnalisés et rendus

accessibles à tous, causant une commotion dans la *consistance ontologique* de la scène.

Les *Cartographies schizoanalytiques* de Guattari émettent l'hypothèse que chaque agencement d'énonciation, ou événement, se compose de quatre foncteurs qui lui octroient sa consistance ontologique. Ces foncteurs sont les Territoires existentiels (T), les Flux de matérialité (F), les Phyla machiniques d'organisation diagrammatique (Θ) et les Univers de valeur incorporels (U). Au vu de son utilité et de sa clarté, cela vaut la peine que nous reproduisions ici le résumé que fait Janell Watson de ces quatre foncteurs dans *Guattari's Diagrammatic Thought* :

> Les *Flux* incluent la matière et les signaux physiques; ces derniers sont sujets aux coordonnées des quanta énergétiques, du temps et de l'espace. Les *Phyla* machiniques abstraits comprennent l'évolution; les machines abstraites déterritorialisantes de Guattari; les projets, les plans, les diagrammes, les règles et régulations (au sens cybernétique de mécanismes de contrôle). Les *Territoires existentiels* incluent l'identité subjective, le sens de soi, et l'"appréhension" existentielle. Les *Univers incorporels* sont constitués de valeurs, de références non-discursives, de possibilités virtuelles; celles-ci "échappent aux coordonnées énergétiques, légales, évolutives et existentielles des trois domaines précédents". (Watson 2009 : 99)

Les images cinématographiques, comme n'importe quel événement perceptuel, sont des agencements d'énonciation qui résultent de la co-composition des quatre foncteurs ontologiques. Sur un premier plan, les images ont une prise matérielle sur les Flux : matériaux audiovisuels signifiants et asignifiants faits de couleurs, de corps, de mouvements, de paysages, également de textes. Ces Flux cinématiques fonctionnent dans le domaine des perceptions vécues. Les Phyla

machiniques constituent l'ensemble des principes d'organisation à l'œuvre dans l'image. Dépendamment du plan, plusieurs de ces principes peuvent opérer simultanément, en symbiose ou par opposition mutuelle. Les principes d'organisation peuvent renvoyer aux standards génériques et industriels, aux traditions nationales, à d'autres références intertextuelles, en plus des conventions et des normes sociales disséminées à travers le tissu filmique. Les Flux et les Phyla sont présents du côté de l'actuel. Les Univers incorporels et les Territoires existentiels contribuent à la virtualité de l'image. Les Territoires in-forment la façon dont les personnages du film se positionnent, notamment à travers le degré d'agentivité (et le point de vue) qui leur est ou non accordé. Enfin, les Univers de valeurs impactent sur l'horizon de références associé à l'image, contribuant au développement subjectif des personnages (T), aux intensités senties dans l'image (F), et aux structures qui gouvernent le film (Θ). Ensemble, les quatre foncteurs ontologiques co-composent la réalité filmique[9].

Par souci de clarté, les foncteurs ontologiques ont été décrits de manière séparée. Or, en réalité, ils ne se séparent jamais. Un agencement d'énonciation est ce qui se nourrit, dynamiquement, du rapport tout à fait réel que ces quatre entités maintiennent entre elles. Dans les mots de Guattari : « Elles ne soutiendront leurs configurations propres qu'à travers les rapports qu'elles entretiennent entre elles; elles seront appelées à changer d'état et de statut en fonction de leur Agencement d'ensemble » (Guattari 1989 : 41). Pour faire honneur à son nom, un foncteur se doit en effet de fonctionner – autrement dit, il doit opérer. Peu importe la manière dont on l'aborde, une écologie tout entière peut toujours faire l'objet d'une recomposition (d'autant qu'elle est, fondamentalement parlant, un agencement d'énonciation). Ou, pour le dire autrement, une écologie tout entière ne peut qu'être recomposée selon l'opération menée par un des foncteurs : en effet, la mise au travail d'un foncteur est le signe d'un mouvement relationnel entre les quatre[10].

La scène du dîner dans *Oncle Boonmee* offre un regard singulier sur la profondeur de champ (alimentée par l'opacité du dehors) qui nous invite, à notre tour, à apprécier sa profondeur ontologique. De ce point de vue, tout un domaine de désirs imperceptibles sur la couche sensible de l'image est – à moins d'être directement « mis en lumière » – proposé à la pensée, dans le respect de son opacité. Chacun des quatre foncteurs ontologiques est actif dans l'image cinématographique, mais seuls les Flux sont sensiblement perceptibles. Le domaine des Flux est à la fois actuel et réel, tandis que les Phyla machiniques, les Univers incorporels de valeur et les Territoires existentiels sont infléchis par les régions non sensibles du virtuel[11]. La stratégie esthétique de cette scène rend palpable la profondeur ontologique du film, sans pour autant recourir à une représentation visuelle de ce qui est virtuellement actif et hors de vue[12]. L'avènement d'altérité est sans nul doute intercepté par les Flux, alors même que l'image modifie sa gamme de perceptibilité en vue d'inclure les corps qui émergent de l'obscurité de la jungle. L'aspect translucide et fantomatique de Huay est projeté à proximité de Boonsong, qui est lui-même couvert d'une fourrure sombre. La prouesse du découpage est telle que ce dernier altère l'arrangement sémiotique (F) de l'image de manière à ce que celle-ci abrite différentes formes de vie et divers modes d'existence (fantômes, animaux, personnes disparues). Si cet arrangement sémiotique actuel est l'index de quoi que ce soit, ce ne peut être que du mouvement simultané des quatre foncteurs ontologiques en cours de recomposition, et non d'une réalité pré-existante (profilmique). L'émergence collective ainsi convoquée, la machine abstraite (Θ) qui préside au développement actuel de l'événement diffère de son état précédent. La table qui, à première vue, semblait disposer les personnages à manger autour d'elle devient le point d'émergence d'une différence dont l'opacité est porteuse.

Le domaine virtuel de subjectivité diégétique (T) est bouleversé par les apparitions soudaines de Huay et Boonsong – la

subjectivité de groupe est recomposée conformément au surgissement d'*autrui*. À travers cette inclusion mutuelle, les notions de famille, de rassemblement, d'alliance et de collectivité arborent des significations nouvelles qui s'éloignent de toute division d'espèce, et d'une rupture entre mort et vie. Parallèlement au déploiement d'une nouvelle consistance ontologique, Boonmee en vient à regretter les violences qu'il a commises contre les communistes, et à mettre sa maladie rénale sur le compte d'un mauvais karma. Les rapports familiaux sont réinventés, faisant place à des formes de vie et à des modes d'existence nouveaux, ainsi qu'à des souvenirs, des prémonitions, des univers de valeurs que ces degrés de différence introduisent. Le renouvellement en question est si profond qu'il tend à constituer un groupe-sujet, un groupe « qui respecte l'hétérogénéité de ses constituants, et ne cherche pas à les étouffer sous une unité illusoire; groupe émergent (*in process*) qui explore et qui change à mesure que les conditions changent, au lieu de se cristalliser autour d'une hiérarchie où les parties s'excluent l'une l'autre par l'attribution de valeurs… » (Massumi 1988 : 440, traduction). Valeurs (U) : ces qualités de potentialité virtuelle se trouvent elles aussi modifiées à mesure que la subjectivité de groupe se compose, d'autant qu'en revenant de la jungle, Boonsong et Huay rameutent avec eux une série de valeurs politiques et de mémoires culturelles refoulées : la jungle, aussi bien un repaire qu'une échappatoire pour les communistes ayant fui l'invasion militaire, se constitue ici comme point de ré-émergence. Au sortir de la jungle, Boonsong et Huay paraissent transformés par les horreurs qui y furent perpétrées. L'émergence et l'affirmation de la différence doivent pourtant se faire au sein même de la scène. La prise en charge du refoulé, de sa présence active, est le fait des quatre foncteurs ontologiques simultanément à l'œuvre, de la recomposition de l'agencement d'énonciation et des trois écologies. L'orientation subjective d'un petit groupe se transforme, favorable à l'idée de faire la paix – de la composer – avec celles et ceux qui font retour depuis un

passé virtuellement en marge de la perception sensible. Aussi, la cartographie schizoanalytique se doit d'être recommencée en vue d'admettre cet élargissement du sentir que l'on pourrait appeler paix.

Disparaître/Réapparaître : Surpasser le personnel

Oncle Boonmee ainsi qu'un certain nombre des courts métrages et installations issus du projet *Primitive*[13] usent de manière appuyée des images de jeunes hommes de Nabua, la « cité des veuves », après qu'ils aient immensément souffert de l'occupation militaire et de l'épuration des communistes[14]. Le choix de ces adolescents en dit long sur la portée du geste d'Apichatpong, tant il est vrai que leur présence dénote l'héritage de leurs pères disparus et de leurs mères endeuillées, ainsi que leur propre lutte pour la survie du communisme.

Lors d'une autre scène propice à l'instauration de la paix, Boonmee est frappé par un souvenir (autrefois rêve) dans lequel le futur entrevu est hostile aux « gens du passé ». Étonnamment, cette scène évoque ce que Walter Benjamin dit au sujet de l'éphéméralité des images historiques : « Car c'est une image irrécupérable du passé qui risque de s'évanouir avec chaque présent qui ne s'est pas reconnu en elle » (Benjamin 2007 : 255). *Oncle Boonmee* montre à quel point l'observation de Benjamin est aussi exacte qu'incomplète. Certes, le présent est empreint d'une fonction sélective, celle de sélectionner la présence – ou, dans les mots de Whitehead, une entité actuelle[15] – parmi toutes les possibilités qu'un événement donné lui offre. Or, ce qu'*Oncle Boonmee* ajoute à cet argument, c'est que le présent, suivant ses propres besoins, est aussi une sélection d'images dont (ne pas) se souvenir – symptôme d'un oubli volontaire. La disparition forcée des communistes durant l'invasion militaire est un exemple d'un tel vouloir. Parce que tenues de ne plus apparaître, leurs images sont elles-mêmes empreintes de cette

disparition forcée, au point que, transies sous un état répressif, elles sont à leur tour dissimulées sinon censurées jusqu'à leur annihilation même). La disparition des images des communistes a partie liée avec le contexte politique actuel. Le régime qui met en représentation le présent et instrumentalise sa fonction sélective ne sait que se montrer préoccupé par de telles images. Ce qui explique pourquoi, inquiet de voir ces dernières changer la donne éthico-politique – et ainsi de devoir faire la paix avec son passé –, il restreint les conditions de leur apparition. Il faut espérer qu'après un certain temps le présent, sous la gouverne des puissances politiques actuelles, ne soit plus obligé de les refouler, surtout si le paysage social change au point de ne plus devoir constituer un choc à la subjectivité. En attendant, l'œuvre d'Apichatpong mise bien sur la réapparition du disparu pour entamer une recomposition écologique[16].

Le rêve de Boonmee dramatise un tel pari. Au seuil de la mort, Boonmee; le spectre de son épouse, Huan; sa belle-sœur, Jen; et Tong (tous présents durant la scène du dîner) se dirigent vers une grotte où Boonmee leur partage son rêve du futur. Le rêve est relayé par une série de dix images instantanées qui compromettent l'aspect locomotif de l'action. Le monologue de Boonmee, en voix off, se présente alors comme suit :

> Boonmee : Que se passe-t-il avec mes yeux? Ils sont ouverts, mais je ne vois rien. Ou sont-ils fermés?
>
> Jen : Peut-être as-tu besoin de plus de temps pour que tes yeux s'habituent à l'obscurité.
>
> Boonmee : Cette grotte est comme un utérus, n'est-ce pas? C'est ici que je suis né, dans une vie dont je ne me souviens pas. Je sais seulement que je suis déjà né ici. J'ignore si j'étais un humain ou un animal, une femme ou un homme.
>
> [La séquence onirique de dix images démarre.]



Fig. 20



Fig. 21

La nuit dernière, j'ai rêvé du futur. J'arrivais là-bas dans une sorte de machine temporelle. La ville du futur était gouvernée par des autorités capables de faire disparaître n'importe quoi. S'ils trouvaient des « gens du passé », ils braquaient une lumière sur eux. Cette lumière projetait des images d'eux sur l'écran, de leur passé jusqu'à leur arrivée dans le futur. Quand ces images apparaissaient, les « gens du passé » disparaissaient. J'avais peur d'être capturé par les autorités parce que j'avais beaucoup d'amis dans ce futur. Je fuyais. Mais où que j'allais, ils me retrouvaient.

> Ils me demandaient si je connaissais cette route-ci ou cette route-là. Je leur répondais que non. Ensuite, j'ai disparu.

Le monologue est entrecoupé de dix images photographiques qui peuvent être décrites de la manière suivante :

Première photo : Dans un champ de couleur paille, un primate sanglé d'une corde au cou est conduit par un jeune homme en tenue paramilitaire (fig. 19).

Deuxième photo : Un gros plan de trois jeunes soldats allongés sur l'herbe. Les formes d'ombre découpées sur leurs corps correspondent aux formes dessinées sur leurs tenues de camouflage (fig. 20).

Troisième photo : Suspendue entre des soldats, une feuille d'arbre s'intègre aux motifs de leur camouflage (fig. 21).

Quatrième photo : À nouveau, deux soldats étendus parmi les buissons, fusils à portée de main. Ils se fondent dans l'environnement vert et brun (fig. 22).

Cinquième photo : Un large contingent de militaires dispersés à travers un champ semblable à celui aperçu dans la première image. Une mystérieuse figure orange (un humain? un animal?) déambule an arrière-plan (fig. 23).

Sixième photo : Le primate est sanglé au cou, captif des soldats aperçus dans la première photo. Ils sont toujours dans le même champ (fig. 24).

Septième photo : Les mêmes hommes, en tenue civile cette fois-ci, jettent des pierres du côté droit de l'image. Prennent-ils le primate pour cible (fig. 25)?

Huitième photo : Le primate, les bras passés par-dessus les épaules de six soldats armés, regards braqués sur l'objectif, pose pour une photo de groupe (fig. 26).

Neuvième photo : Cinq des jeunes hommes photographient le sixième, allongé au sol, sans t-shirt. Est-il mort ou vivant (fig. 27)?

Dixième photo : Des formes circulaires apparaissent sur un sentier terreux (fig. 28)?

Le pronom personnel utilisé par la voix laisse entendre que Boonmee est en réalité le primate – probablement un humain caché derrière une combinaison animale – qui a atterri dans ce futur, sous une apparence différente. Il s'agit cependant d'une interprétation parmi d'autres. Boonmee pourrait être n'importe lequel de ces soldats, des civils, voire l'ensemble du groupe, si ce n'est l'auteur des photographies. On ne peut qu'hésiter à le situer quelque part dans un rêve qui est lui-même une continuation de la logique écosophique présente dans la scène du dîner. Le rêve de Boonmee n'est pas vraiment *son* rêve. Les photographies ensoleillées du rêve déchirent les images lentes et opaques du présent d'une manière qui fait écho au souvenir de Boonsong. Le rêve n'est pas rattaché à la psyché de Boonmee, étanche au reste du monde. Il surpasse la personnalité de Boonmee, s'insère dans une écologie partagée. C'est à peine si Boonmee est identifiable dans son « propre » rêve : il parvient à peine à s'identifier lui-même. Cela a peu d'importance que Boonmee soit bel et bien le primate en question, ou l'un des soldats, ou le photographe prenant de tels clichés – le fait est qu'il reste introuvable dans le futur. L'impossibilité de s'identifier soi-même dans son « propre » rêve s'avère déstabilisante.

Boonmee perçoit ce futur comme un temps où une lutte entre les gens du passé et les gens du futur fait rage. Lors même qu'il est difficile de déterminer avec exactitude où il se situe dans le rêve, de pointer un corps auquel le rattacher, Boonmee est néanmoins *là,* au même titre que Jen, Tong, et Huay. Les



Fig. 22



Fig. 23



Fig. 24



Fig. 25



Fig. 26



Fig. 27


Fig. 28


Fig. 29

voici tous convoqués dans un avenir dominé par des violences intergénérationnelles et interrègnes, mais où ils n'occupent aucune place particulière. La perspective d'appartenir à un avenir entièrement incompatible avec les notions de « soi » et de « futur » incite à une réévaluation de ces deux dernières. La mutation de la notion présentiste et fixatrice de soi passe par la fabrication d'un futur où elle s'émancipe. Il est des hommes qui, cherchant à dominer la différence, l'excluent d'emblée de l'avenir (substituant à l'altérité une indifférenciation du passé et du futur). Boonmee et ses compagnons sont pris dans un dilemme : cesser d'exister ou exister parmi l'inhabitable. De sorte qu'un

tel questionnement ébranle leur subjectivité (T). Le territoire existentiel du soi est à présent contrarié, le futur se devant d'être re-spéculé à l'aune de l'hospitalité nouvelle et élargie de l'écologie.

La logique d'identité et d'appartenance propre à Boonmee est contrariée par le rêve; la revascularisation de la consistance ontologique est à nouveau possible. Une chance est offerte à la paix. Ici, dans le cinéma confectionné par Apichatpong, les fils de la « cité des veuves », rendus invisibles et marginalisés dans le paysage politique thaï, clament une présence qui désavoue leur disparition historique. L'émotion de Boonmee est à son plus haut niveau, et cette confrontation visuelle l'incite à réévaluer son propre sentiment d'identité au seuil de sa mort. Il ne peut ni rationaliser ni justifier les actions de son passé, incluant son rôle dans l'épuration des communistes d'Isaan, maintenant qu'il entrevoit un futur dans lequel son sort pourrait être aussi fatal que le leur. *Oncle Boonmee* a fait de l'absent une figure dorénavant présente, et la consistance ontologique des images a élargi le sentir en vue d'accomoder les disparus. La pratique expérimentale d'Apichatpong consiste à entrevoir les différentes tendances de l'écologie, et à faire la paix avec celles et ceux dont l'existence fut congédiée; celles et ceux dont le mode de vie fut réduit à néant, et les valeurs bafouées. En étoffant sa gamme de perceptibilité, *Oncle Boonmee* va à la rencontre des disparus – dont les souvenirs sont mis au ban du discours nationaliste officiel. Le risque spéculatif du film, qui défend le retour du disparu au mépris des puissances existantes, est qu'une telle modulation sur le plan de l'image – modulation qui prête à la figure du disparu, réinstaurée à même la pellicule du perceptible, une force d'énonciation –, lorsqu'elle s'insère dans le monde et prend part au paysage médiatique thaï, provoque une modulation pour le moins similaire, reconfigurant les foncteurs ontologiques du monde. Telle est la force de l'art. De cette manière, *Oncle Boonmee* porte avec lui la capacité d'élargir le sentir vers un paradigme éthico-politique de la paix qui

surpasse le personnel, tout en respectant le droit à la singularité. Soulignant d'autant plus sa sollicitude à l'endroit des devenirs contrastés, y compris de celles et ceux qui ne sont pas encore (ré)apparus.

Notes

1. Pour un portrait de cet épisode qui relie Apichatpong à l'occupation militaire ainsi que de plus amples anecdotes relatives au rôle qu'incarne la jungle dans l'inconscient politique thaïlandais, voir « A Memory of Nabua. A Note on the *Primitive* Project » dans Quandt 2009 : 192-206.
2. Isaan reste aujourd'hui l'une des régions les plus désavantagées sur le plan économique. Il faut dire que la société thaïlandaise demeure fortement écartelée entre population urbaine et démographie rurale, entre chemises jaunes d'un côté et chemises rouges de l'autre. Entre 2005 et 2006 l'« Alliance Populaire pour la Démocratie », aussi appelée « Chemises Jaunes », organisa une manifestation de masse contre l'ancien premier ministre Thaksin Shinawatra, avec pour conséquence de provoquer un coup d'État. Les tensions entre pro- et anti-Thaksin ont continué à dominer le paysage politique thaïlandais, donnant lieu à une nouvelle crise politique en 2008 ainsi qu'à un nouveau coup d'État en 2014, lequel a forcé la sortie de Yingluck Shinawatra, sœur de Thaksin.
3. Il va sans dire que la censure constitue un frein à la production d'œuvres militantes en Thaïlande. Pour sa part, Apichatpong Weerasethakul n'a jamais caché son opposition aux différents régimes de censure (2009). La loi « B.E. 2551 » (2008), relative aux productions cinématographiques et vidéo, a récemment mis en place un nouveau système de classification, apportant plusieurs modifications à une législation datant de 1930. Pourtant ce nouveau texte n'a eu pour effet que de déplacer le pouvoir de censure du corps policier au Ministère de la Culture – et ce dernier d'affirmer que les cinéastes sont priés de s'abstenir de faire des films « mettant en péril l'ordre social et la décence morale, ou qui pourraient avoir un impact sur la sécurité et la fierté de la nation » (Rithdee 2007).

4. Philip Rosen trace cette ligne de partage entre nation/anti-nation afin de souligner l'existence d'un contre-courant n'ayant de cesse d'inquiéter les tentations nationalistes du cinéma.
5. Voir Casella 1970 pour un compte rendu historique du lien entre l'insurgence des communistes en Thaïlande et l'activité politique des minorités vietnamiennes et chinoises établies à Khon Kaen (ville où Apichatpong grandit par la suite). Alpern 1975 dresse également un portrait linguistique et démographique du nord-est de la Thaïlande et précise l'importance que cette région représente aux yeux du Parti Communiste Thaïlandais et de la guérilla que ce dernier orchestra entre les années 1950 et 1960. Pour sa part, Thomas 1986 revient sur l'ascension et le déclin du Parti Communiste à partir des années 1960 jusqu'aux années 1980.
6. J'emploie le terme « refoulé » car il permet d'articuler le caractère psychique et social de l'épuration mise en œuvre par l'appareil militaire dans la province d'Isaan. Dans le chapitre « Répression et refoulement » de l'*Anti-Œdipe,* Deleuze et Guattari détaillent la façon dont la répression psychique et la répression sociale se reproduisent et se renforcent l'une et l'autre, faisant obstacle à la force révolutionnaire du désir et à l'érosion des structures sociales que celle-ci promet. Cette conception psychosociale de la répression admet que la production désirante et la répression sont des actes collectifs qui conditionnent la vie d'une écologie et transgressent les limites d'un sujet individualisé qui, selon Freud, est détenteur d'un inconscient de désirs réprimés. De fait, mon utilisation du terme refoulement tout au long du texte ne doit pas être amalgamée avec son acception freudienne : une « opération par laquelle le sujet cherche à repousser ou à maintenir dans l'inconscient des représentations (pensées, images, souvenirs) liées à une pulsion. Le refoulement se produit dans les cas où la satisfaction d'une pulsion – susceptible de procurer par elle-même du plaisir – risquerait de provoquer du déplaisir à l'égard d'autres exigences » (Laplanche et Pontalis : 392).
7. Le découpage en *plan américain* renvoie à une logique d'organisation des plans particulièrement notoire dans le cinéma hollywoodien classique. Voir *History of Film Style,* de David Bordwell, pour une analyse du terme découpage (qui contraste assez nettement avec l'usage qu'en fait Timothy Barnard).

8. Bien que l'opacité du dehors ne soit pas un arrière-plan, elle « réintroduit l'ambiguïté dans la structure de l'image », laquelle, pour Bazin, représente un des traits caractéristiques du *découpage en profondeur* (76).

9. Le mot « réalité » ne doit pas être confondu avec la catégorie de « réalisme » propre aux exégèses cinématographiques. Généralement parlant, ce que le mot « réalisme » désigne au sein des cercles académiques est une « réalité profilmique », telle qu'a pu la caractériser le philosophe Étienne Souriau (voir page 8 de *L'univers filmique,* où l'expression « profilmique » dénote le monde qui existe devant la caméra et qui est ensuite fixé sur la pellicule). Lorsque j'utilise le mot réalité, j'entends une relation tout autre entre l'image et la réalité. Je ne m'intéresse pas tant à la façon dont la caméra suppose ni même postule une réalité profilmique, pas plus qu'au procédé par lequel elle est productrice de réalité (argument avancé par les études du cinéma direct), qu'à la façon dont la réalité de l'image est informée par les foncteurs ontologiques. Les Flux de l'image sont les seuls domaines en réciprocité étroite avec la réalité profilmique. Les Valeurs, Phyla, et Territoires existentiels du soi demeurent en marge de la perception sensible tout en contribuant à la réalité de l'image – à la fois à son expressivité, son contenu, et son effectivité dans le monde.

10. Erin Manning forge l'expression « mouvement relationnel » afin de souligner la métastabilité et le devenir-monde du mouvement. Pour Manning en effet, le mouvement relationnel des corps est ce qui génère un monde, quelle qu'en soit l'expression événementielle (voir Manning 2009). En ce qui me concerne, j'utilise ce terme pour indiquer la façon dont la mise en existence du monde est cohérente avec la mise en œuvre des quatre foncteurs ontologiques; foncteurs dont le corps est toujours porteur au sein d'un événement (toujours singulier) – pour une subjectivité nouvelle.

11. Voir le tableau, à la page 41 des *Cartographies schizoanalytiques,* qui illustre l'implication mutuelle du réel et de l'actuel, du virtuel et du possible, relativement aux quatre foncteurs ontologiques.

12. Ainsi l'esthétique écosophique d'Apichatpong s'accorde avec ce que Brian Massumi exprime au sujet de la composante non sensuelle de l'événement. « Lors même que les conditions de possibilité de l'événement s'actualisent, l'entièreté de celui-ci demeure virtuelle : doublement non locale, non sensuellement présente, vécue dans

ses effets, et réellement abstraite de part en part » (Massumi 2011 : 24, traduction).

13. *The Primitive Project* (2009), *A Letter to Uncle Boonmee* (2009) et *Phantoms of Nabua* (2009) ont recours à des images semblables à celles projetées durant la séquence rêvée de Boonmee.
14. Apichatpong situe la pertinence de ses interventions cinématographiques au sein du paysage médiatique contemporain thaïlandais comme suit : « L'histoire de Nabua résonne de manière indéniable avec l'agitation politique actuelle en Thaïlande. Les instances impliquées dans ces événements passés, ainsi que les nouvelles, sont à l'avant-plan du chaos actuel. Comme par le passé, elles manipulent la psyché sociale, en y insufflant la peur et la croyance » (Apichatpong Weerasethakul 2009 : 198, traduction). Dans ce même texte, le cinéaste décrit sa rencontre avec les histoires couvrant l'occupation militaire de Nabua, au moment où il filmait *Letter to Uncle Boonmee* dans le cadre du projet *Primitive*.
15. Les entités actuelles sont « les choses réelles dernières dont le monde est constitué »; elles sont « des gouttes d'expérience, complexes et interdépendantes » (Whitehead 1995 : 69). Une entité actuelle est une *actualisation* du processus créatif. Elle est, à ce titre, symptomatique d'une sélection : elle n'actualise jamais le tout des potentialités offertes par le flux processuel et expérientiel.
16. Whitehead aurait sans doute regardé *Oncle Boonmee* comme une aventure historique, à la lumière de ses préoccupations avec l'autrefois : « [L]es aventures sont pour les aventureux. Ainsi, une connaissance passive du passé perd tout ce qui fait la valeur de son message » (Whitehead 1993 : 355).

Bibliographie

Alpern, Stephen I. « Insurgency in Northeast Thailand : A New Cause for Alarm. » *Asian Survey* 15.8 (August 1975) : 684-692.

Bazin, André. *Qu'est-ce que le cinéma?* Paris : Cerf, 2011.

Benjamin, Walter. « Theses on the Philosophy of History. ». *Illuminations*. New York : Schocken Books, 1969 : 253-264.

Boehler, Natalie. « The Jungle as Border Zone : The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul. » *ASEAS - Austrian Journal of South-East Asian Studies* 4.2 (2011) : 290-304.

Bordwell, David. *On the History of Film Style*. Cambridge, MA : Harvard University Press, 1997.

Casella, Alessandro. « Communism and Insurrection in Thailand. » *The World Today* 26.5 (May 1970) : 197-208.

Deleuze, Gilles. *Foucault*. Paris : Éditions de Minuit, 1986.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe : Capitalisme et schizophrénie.* Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Guattari, Félix. *Cartographies schizoanalytiques*. Paris : Galilée, 1989.

Guattari, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989.

LaPlanche, Jean et Jean-Bertrand Pontalis. *Vocabulaire de la psychanalyse*. Paris : PUF, 1967.

Manning, Erin. *Relationscapes : Movement, Art, Philosophy*. Cambridge and London : MIT Press, 2009.

Massumi, Brian. « Deleuze and Guattari's Theories of the Group-Subject, Through a Reading of Corneille's *Le Cid.* » *Discours Social/Social Discourse* 1.4 (Winter 1988) : 423-440.

Massumi, Brian. *Semblance and Event : Activist Philosophy and the Occurrent Arts.* Cambridge, Massachusetts and London : MIT Press, 2011.

Mullino Moore, Mary Elizabeth. « Imagine Peace : Knowing the Real – Imagining the Impossible. » Ed. Jay B. McDaniel and Donna Bowman. *Handbook of Process Theology*. St. Louis, MO : Chalice, 2006 : 201-216.

Quandt, James. *Apichatpong Weerasethakul*. Vienna : Synema Publikationen, 2009.

Rithdee, Kong. « Thailand passes controversial film act. » *Variety*. December 20, 2007. http://variety.com/2007/film/news/thailand-passes-controversial-film-act-1117978081/.

Rosen, Philip. « Nation and Anti-Nation : Concepts of National Cinema in the 'New' Media Era. » *Diaspora* 5.3 (1996) : 386-391 and 391-393.

Stengers, Isabelle. « Beyond Conversation : The Risks of Peace. » *Process and Difference : Between Cosmological and Poststructuralist Postmodernisms*. Ed. Catherine Keller and Anne Daniell. Albany : State University of New York Press, 2002 : 235-255.

Thomas, M. Ladd. « Communist Insurgency in Thailand : Factors Contributing to Its Decline. » *Asian Affairs* 13.1 (Spring, 1986) : 17-26.

Watson, Janell. *Guattari's Diagrammatic Thought : Writing Between Lacan and Deleuze*. London and New York : Continuum, 2009.

Weerasethakul, Apichatpong. « The Memory of Nabua : A Note on the Primitive Project. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Vienna : Synema Publikationen, 2009 : 192-206.

Weerasethakul, Apichatpong. « The Folly and Future of Thai Cinema Under Military Dictatorship. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Vienna : Synema Publikationen, 2009 : 178-181.

Whitehead, Alfred North. *Aventures d'idées*. Trad. Jean-Marie Breuvart et Alix Parmentier. Paris : Cerf, 1993.

Whitehead, Alfred North. *Procès et réalité. Essai de cosmologie*. Trad. D. Charles, M. Elie, M. Fuchs, J.-L. Gautero, D. Janicaud, R. Sasso, A. Villani. Paris : Gallimard, 1995.

Apichatpong a toujours déclaré être un grand admirateur du cinéma de Tsai Ming-Liang. Outre le fait qu'ils viennent tous deux de l'Asie du Sud-Est, ces cinéastes partagent un *souci de l'opacité* qui imprègne leur geste cinématographique et suggère des préoccupations éthiques et esthétiques communes. La lenteur a-dramatique qui caractérise leur cinéma ainsi que leur refus multiforme des mises en intrigue conventionnelles questionnent en profondeur notre relation constitutive aux images et aux espaces en transformation accélérée du capitalisme global. Ces caractéristiques contribuent à produire une durable impression d'opacité. Suivant la définition paradigmatique d'Aristote, le drame est en effet une *élucidation* d'une situation, une manière de la rendre intelligible. Mais ce qui importe à l'un comme à l'autre consiste plutôt, selon les mots de Tsai, à « protéger l'obscurité des caractères, des relations et des choses ». Comment devrions-nous envisager la teneur « conservatrice » et élastique de leur geste filmique? Quelle sorte d'outils conceptuels et d'approches analytiques faut-il adopter afin que l'obscur et le vague, que les « mystérieux objets à midi » qui peuplent leur cinéma ne soient pas expliqués et réduits? En quoi leur cinéma résiste-t-il au simple désir de signifier dans le but de proposer des énigmes temporelles et visuelles renouvelées? Comment nourrissent-ils des zones de non-connaissance et de désœuvrement qui participent à des agencements écosophiques d'une plus grande complexité?

Ce serait mal comprendre le cinéma d'Apichatpong que de croire qu'il cherche à nous *mystifier*. Au contraire, son cinéma vise, jusqu'au cœur de la nuit, à laisser le monde être en toute transparence de cause. C'est un cinéma de la trans-apparition.

En ce sens, je crois qu'il faut envisager son cinéma à la manière d'une invitation à vivre la vie comme une initiation. Mais une initiation à quoi? Pas tant à une doctrine sur la processualité du monde ou la teneur non discursive de l'événement, qu'à quelque chose comme la vie elle-même, la vie-qui-vit, imaginale, haptique et doucement ensorcelée.

Érik Bordeleau

Percoler l’élusif : Rêve et histoire dans le projet *Primitif* d’Apichatpong

> La théorie que j’avance admet un plus grand mystère ultime et une ignorance plus profonde. Le passé et le futur se rencontrent et se mêlent dans un présent mal défini. Le passage de la nature qui est seulement un autre nom de la force créatrice de l’existence, n’a pas cet étroit rebord de présent instantané défini, à l’intérieur duquel il opère. Sa présence efficace qui pousse maintenant la nature en avant, doit être cherchée à travers le tout, dans le passé reculé aussi bien que dans la plus étroite étendue de la durée présente. Peut-être aussi dans le futur non réalisé. Peut-être aussi dans le futur qui pourrait être, non moins que dans le futur actuel qui va être.
>
> *Alfred N. Whitehead (1998 : 88)*

> Movies are a form of black magic. It’s instinctive.
>
> *Apichatpong Weerasethakul (Pansittivorakul 2006)*

D’une esthétique naturelle du mystère

Les choses sombres et mystérieuses, fantastiques et animées – les films d’Apichatpong Weerasethakul, par exemple – posent un problème particulier à qui veut les aborder par les moyens du discours sans les mutiler. Bien sûr, il convient de ne pas

les obscurcir davantage, de ne pas en faire un traitement mystifiant ou « obscurantiste »; mais il importe tout autant de ne pas les élucider indûment, et d'aménager pour elles des modes d'apparition qui préservent leur opacité relative, leur manière propre de se mouvoir et d'inviter à la rencontre. De prolonger donc, par le biais d'une analyse qui enveloppe autant qu'elle explique, ce qui en elles nous é-meut et nous appelle à l'*expérience,* au sens à la fois large et rigoureux que les empiristes radicaux donnent à cette notion. Chez William James, chez Alfred North Whitehead ou chez John Dewey en effet, le concept d'expérience porté à sa pleine puissance – « rien que l'expérience, mais toute l'expérience », dira James – traverse les limites de la conscience ou de la subjectivité, pour reconfigurer en profondeur notre rapport à la connaissance, et peut-être plus encore, à l'inconnaissance. C'est ainsi que, sans désir aucun d'offusquer, Whitehead pourra écrire que son concept de nature « admet un plus grand mystère ultime et une ignorance plus profonde » (Whitehead 1998 : 88), ou encore définir la philosophie comme une activité mystique qui, au nom d'un constant renouvellement de la pensée et de la société, explore l'indicible sans jamais renoncer aux exigences de la rationalité[1]. Pour John Dewey de même, la philosophie doit se garder de la facilité du clair et distinct qui convient si bien au point de vue de la connaissance catégorielle. Dans un mouvement de pensée qui préfigure et justifie les trajectoires spontanément transdisciplinaires et joyeusement in-disciplinées qui définissent le domaine de la recherche–création, Dewey nous invite à ne pas écarter d'emblée les éléments vagues et obscurs qui peuplent notre expérience afin de rester attentifs aux potentiels qu'ils comportent[2].

C'est dans cet esprit « naturaliste » que j'aimerais aborder le cinéma d'Apichatpong, et plus particulièrement son projet *Primitif*. Au contact des images fascinantes et élusives qui peuplent son cinéma, ces considérations philosophiques à propos de la conception empiriste et spéculative de l'expérience,

et la manière dont celle-ci s'arrime au passage à la nature entendue comme force créatrice, suggèrent quelque chose comme une *esthétique naturelle du mystère* ou, par extension, une nature mystique de l'esthétique. Comment ne pas écarter (*explaining away*) au nom d'une exigence de lisibilité le vague et le distinct-obscur qui insiste dans chacune de nos expériences esthétiques? Comment rendre compte de cette part d'inconnu qui en elles nous interpelle et nous attire, souvent sans que l'on sache pourquoi? Peut-être en va-t-il de leur *allure,* de ce mouvement plus ou moins virtuel qui nimbe certaines choses ou certains gestes d'une puissance propositionnelle inédite. Car dans le mot allure, il faut bien sûr entendre cet élan qui traverse un être et le caractérise, cette sorte de signature évanescente – un style – chargée d'une force de propulsion affective qui invite à librement s'y lier; mais aussi, à l'inverse ou suivant le creux d'une étymologie que le français dissimule mais que l'anglais laisse affleurer, il importe également de souligner comment ce mot révèle un jeu de captures et de prises, comment la captivante allure agit comme appât pour le sentir ou *lure for feeling*. Cette idée d'une efficace propositionnelle en prise directe sur le sensible est au cœur de la pensée de Whitehead. Elle concerne la manière dont une proposition (esthétique, mais pas seulement) agit comme attracteur de nouveaux sentirs et vecteur pour des devenirs. Pour Whitehead en effet, chaque sentir propositionnel est l'occasion d'une modification dans l'expérience, d'une bifurcation qui potentiellement fait événement et pourra faire l'objet d'une reprise. « L'accueil des propositions », explique Isabelle Stengers dans son monumental *Penser avec Whitehead,* « fait sentir, fait penser, fait parler, bref devient, sur les modes les plus divers, ingrédients des expériences qui lui succéderont » (Stengers 2002 : 462). Cet accueil par lequel la proposition prend sens et chair, Stengers prend bien soin de préciser que la proposition elle-même ne l'explique pas. C'est à cette condition qu'il y a mystère et surexistence, « ignorance plus profonde »

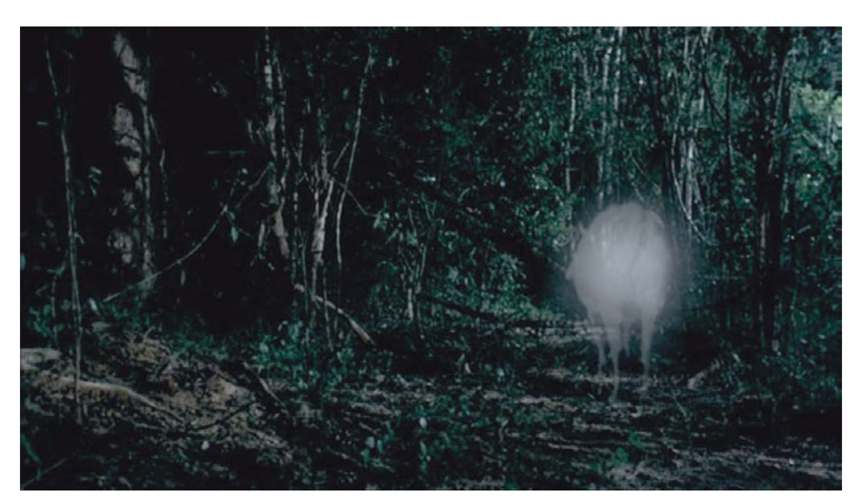


Fig. 30 : Extrait de *Oncle Boonmee*.

et rencontre, avec tout ce que cela suppose d’ouverture, de contingence et d’indétermination.

Ainsi donc, comme pour le beau mot d’agencement, lequel suggère à la fois l’élégance de ce qui est bien assorti et le travail sous-jacent de la mise en commun d’éléments hétérogènes, le mot allure évoque à la fois l’aisance pour ainsi dire sur-naturelle des enveloppements réussis et, en sous-main, la fine découpe matérielle qu’instaure le jeu d’entre-captures par lesquelles les devenirs passent effectivement. Des effets qui portent et transportent donc, et des techniques qui leur sont propres. C’est dans cette perspective aux abords de la philosophie et d’un reste de pensée théologique que je me propose d’explorer plus avant l’efficace propositionnelle du geste filmique d’Apichatpong, en m’attachant plus particulièrement à l’importance qu’il confère au rêve dans sa conception et sa pratique du cinéma, et aux effets éthopoïétiques qui en découlent.

D'un fantastique qui se contente de faire tomber la nuit dans le jour

> Malgré tous vos efforts pour que, parlant de l'obscur
> nous n'ayons pas à évoquer la lumière…
> *Maurice Blanchot (1969 : 43)*

Apichatpong dit du cinéma qu'il est une forme de magie noire; qu'il est essentiellement instinctif. En effet, son cinéma nous plonge et opère dans l'élément subtil : il développe une manière bien à lui de faire apparaître et disparaître ce qui est, de *subtiliser* le réel pour ainsi dire, par les moyens oniriques spécifiques au cinéma. C'est que le cinéma d'Apichatpong induit une mise en suspension de toute chose. Il regorge d'états virtuels et fugaces, d'entre-mondes transitoires où se rencontrent les vivants et les morts, de moments de grâce charnels aussi (qu'on pense à la sublime insouciance de *Blissfully Yours,* à la langueur de *Mekong Hotel*). En ce sens, il semble tout entier dévoué à faire éprouver les insensibles méandres du passage du temps, le caractère labile et indéfini du présent.

Le cinéma d'Apichatpong semble merveilleusement répondre à la fine interrogation de Blanchot : « comment découvrir l'obscur sans le découvrir? » Car rarement un cinéaste aura si bien su filmer et la jungle et la nuit, exigeant le plus doucement du monde que nous nous y abandonnions, pour qu'elles puissent enfin nous traverser. Médiation active de l'obscur-à-vivre; mystérieuse passivité de l'immédiateté vécue. La brume tropicale – pour ne pas dire le nuage – d'inconnaissance[3] dans laquelle baigne chacun des films d'Apichatpong invite à la contemplation, au sens éminemment sensible et créatif que lui donne Deleuze et Guattari : « Contempler, c'est créer, mystère de la création passive, sensation. La sensation remplit le plan de composition, et se remplit de soi-même en se remplissant de ce qu'elle contemple : elle est “enjoyment”, et “self-enjoyment” » (Deleuze et Guattari 1991 : 200)[4]. Ce mystère de la création passive est un ingrédient essentiel de toute relation *active* au futur ou, plus

précisément, à la futurité. Commentant ce passage déterminant de *Qu'est-ce que la philosophie?,* Agamben soulignera la nécessité de concevoir l'obscurité non pas simplement comme privation de lumière, mais comme quelque chose qu'il faut être capable de produire et d'articuler – une ligne d'erre ou une « nuit de l'âme », ainsi que l'indique l'expérience des mystiques[5].

Tilda Swinton décrit avec une touchante acuité le mystère transparent et sans apparat qui imprègne les films d'Apichatpong, cet appel à faire l'épreuve (impersonnelle) de la nuit comme forêt, et de la forêt comme nuit. Il en va, pour la célèbre actrice, d'un cinéma considéré comme vecteur d'une vie initiée aux charmes raffinés de l'involontarisme :

> I wish I could show my children these films, although I know we won't for some years. I feel they would settle them, give them a *divining rod for the future,* when the light might trick them into thinking editing is the answer to a sense of real power in life.
>
> But I am patient. It's bigger children that need *these archeological remnants of sentient – cohesive – possibilities, of post-choice harmony,* these reminders of the natural order of gesture, of faith, of acceptance. [...] The forest binds the soul and holds it, safe and wild, in his cinema. I am deeply besotted with that particular wilderness. (Cousin and Swinton 2009 : 11)

Cette citation ouvre de nombreuses pistes sur le seuil du futur antérieur et de l'éthopoïétique auxquelles je reviendrai dans la dernière section de cet essai. Je me contenterai pour l'instant de relever comment Swinton lie gracieusement présent, futur et passé au sein d'un geste archéologique porté par la possibilité d'une harmonie qui résorbe, au moins partiellement, les excès de volontarisme auxquels les « lumières » modernes nous incitent. Il en va d'un art de l'attention immanente – d'une conduite des esprits – qui sait résister aux narrations causales qui font

simplement découler le présent du passé, pour laisser les événements arriver de là où ils viennent, c'est-à-dire d'un futur toujours déjà im-pliqué dont il s'agit de pressentir les effets, à la manière du sourcier. C'est sur ce seuil subtil et nécessairement élusif que le réel fait recharge de fantastique, frange nocturne et sauvage par laquelle les esprits, et pas seulement ceux qui transitent par les films d'Apichatpong, sont toujours à venir, toujours en train « d'arriver ». En tant qu'événements discrets mais néanmoins insistants, ceux-ci en effet *compliquent* notre rapport au temps, font territoire et appellent au multiple. L'effet nocturne et forestier du cinéma d'Apichatpong réside dans cette patiente et attentive *disposition d'esprits*.

« Peut-être le cinéma n'est-il jamais aussi fantastique que lorsque le fantôme, avant de prendre corps, se laisse pressentir, quand l'invisible est rendu à peine perceptible […] » (Leutrat 1995 : 59). Dans le cinéma d'Apichatpong, l'invisible s'amasse en secret; les spectres vont et viennent, sans drame et sans effroi. Ils participent d'un « fantastique subtil, celui qui, au mépris de toute manifestation surnaturelle, constitue le réel, l'ordinaire, le quotidien en apparition, en épiphanie, en fantôme – voire […] en cadavre sous le linceul » (Leutrat 1995 : 101). Si Apichatpong accorde une place aussi déterminante à la nuit, ce temps par excellence des métamorphoses et des transformations, il prend d'ailleurs bien soin de nous rappeler que les fantômes n'apparaissent que dans des conditions liminaires, spécifiquement « entre chien et loup » (Apichatpong 2009 : 192). Les films d'Apichatpong se reconnaissent à leur caractère à la fois initiatique et fondamentalement a-dramatique – à leur manière de se contenter de faire doucement tomber la nuit dans le jour, pour ainsi activer le seuil minimal, liminal et éventuellement magique, du cinéma.

Le projet *Primitif*

> La faculté de rêverie est une faculté divine et mystérieuse; car c'est par le rêve que l'homme communique avec le monde ténébreux dont il est environné.
>
> *Charles Baudelaire (1869 : 316)*

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures fait partie d'un projet plus large intitulé *Primitif,* qui inclut une installation éponyme, deux courts métrages – *Lettre à Oncle Boonmee* et *Fantômes de Nabua* –, ainsi qu'un livre d'artiste. Le projet s'intéresse aux enjeux de l'extinction et de la mémoire et se déroule dans le nord-est de la Thaïlande, une zone qui a connu une forte répression anti-communiste. Dans un entretien avec James Quandt, Apichatpong confie que c'est nul autre que Benedict Anderson qui l'a persuadé de voyager dans le nord-est de la Thaïlande afin d'approfondir l'histoire tourmentée de sa région d'origine.

Des années 1950 jusqu'au début des années 1980, des communistes en provenance du Vietnam et du Laos se sont répandus dans cette partie du pays. Dans les années 1960, Nabua était de fait devenu une « zone rouge », et le gouvernement thaïlandais, appuyé par les Américains, a peu à peu intensifié ses opérations contre une population locale jugée trop sympathique aux intérêts adverses. La répression fut brutale et plusieurs paysans ont dû fuir dans la jungle pour y échapper. Le film fait directement référence à ces violences. Oncle Boonmee dira par exemple que la maladie dont il souffre est le résultat de son mauvais karma, du fait d'avoir tué trop de communistes. Le projet *Primitif* prend aussi racine dans le souci d'Apichatpong concernant les troubles politiques qui ont récemment secoué la Thaïlande. Celui-ci a exprimé à plusieurs reprises sa vision plutôt pessimiste du futur de son pays, et il s'est de plus en plus impliqué dans la lutte contre la censure cinématographique. Cependant, il a souvent tenu à souligner



Fig. 31 : Construction du vaisseau spatial.

qu'il ne se considère pas spécialement politisé, et que le cinéma demeure d'abord pour lui un moyen d'expression personnelle.

Ainsi donc, le projet *Primitif* peut être légitimement envisagé comme une tentative poétique et cinématographique pour documenter et archiver la mémoire d'un passé tourmenté en voie de disparition. Mais cette lecture tomberait court et ne permettrait pas d'appréhender comme il se doit ce qui est véritablement en jeu dans cette œuvre. En effet, plutôt que de recueillir la mémoire des personnes qui ont vécu de première main les événements traumatiques, Apichatpong a décidé de concentrer son attention sur la vie des adolescents vivant dans le village de Nabua. Il précise :

> Partout où nous allions, il y avait des histoires.
> Un hélicoptère abattu ici, un ami assassiné là, des décapitations ici… Graduellement, juste d'être là sur place est devenu une épreuve intense pour moi. Peut-être trop intense, car je commençais à douter que j'étais au bon endroit. […] La présence des adolescents

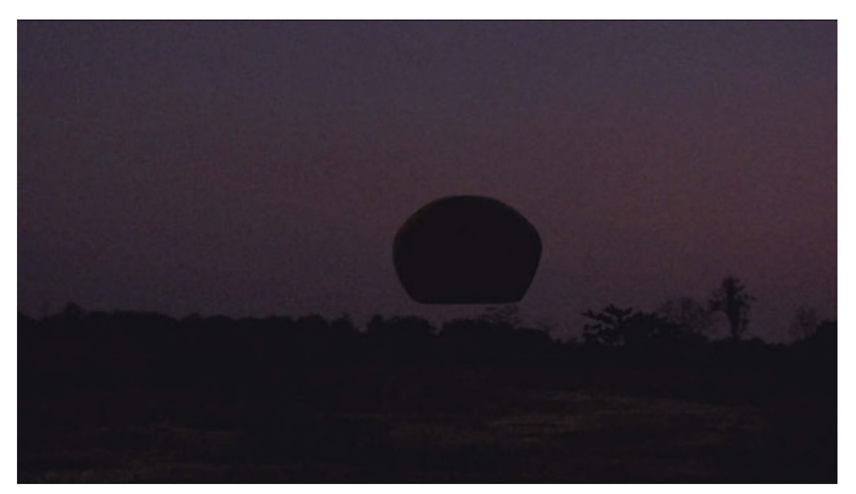


Fig. 32 : Le vaisseau spatial entre chien et loup.

> a rendu l’air plus respirable pour moi. Le projet *Primitif* est rapidement devenu un portrait des descendants mâles des fermiers communistes, libéré de l’empire des fantômes des veuves. (Apichatpong 2009 : 198)

Étrangement, un des principaux éléments du projet consiste en la construction d’un vaisseau spatial en collaboration avec les adolescents du village. Apichatpong, d’ailleurs, est depuis longtemps fasciné par la science-fiction. « J’ai toujours rêvé de faire un film avec un vaisseau spatial, dit-il. Peut-on imaginer un meilleur moment pour faire un tel film en Thaïlande qu’en ce moment? Et d’une certaine manière, Nabua m’a semblé l’endroit tout désigné où ce vaisseau pourrait atterrir et introduire à l’idée d’un grand voyage » (Apichatpong 2009 : 200). Le vaisseau en vient à incarner une dimension de fantastique et de futurité qui complique efficacement la relation plus convenue au passé que nous serions en droit d’attendre d’une œuvre qui s’intéresse à la mémoire refoulée. À l’image du vent de jeunesse et de fraîcheur qu’Apichatpong apprécie tant chez les adolescents de Nabua, le vaisseau spatial crée un appel d’air et permet d’établir une relation plus libre à l’histoire. Comme Karen Newman le suggère, « il nous donne le temps et l’espace pour rêver de nouveau le

passé et s'interroger sur ce qui peut être appris pour créer un meilleur futur pour les générations à venir » (Newman 2009 : 152). Pour le dire de façon par trop succincte, c'est cette relation « rêvée » entre le passé, le présent et le futur, si cruciale dans le travail d'Apichatpong – quelque chose comme le *dreamscape* transformateur et transductif au sein duquel son projet se déploie –, qu'il m'intéresse d'explorer plus avant. Le rêve n'agit-il pas comme opérateur vague et mystérieux capable d'induire de nouveaux devenirs, composante essentielle d'un geste filmique spéculatif visant à de nouvelles possibilités d'existence?

Le cinéma comme extension de l'âme

> Un art n'est jamais simplement un art; c'est toujours en même temps une proposition de monde.
> *Jacques Rancière (2011 : 45)*

Plusieurs cinéastes ont décrit le rapport d'extrême proximité que le cinéma entretient avec la dimension onirique de l'existence. Pasolini, par exemple, réitère à divers moments de son parcours le pouvoir du cinéma de donner corps au rêve. Mais à ma connaissance, et même si pour sa part Abbas Kiorastami se félicite que les gens s'endorment durant la projection de ses films, personne n'est allé aussi loin (à part peut-être David Lynch?) qu'Apichatpong dans l'exploration de la dimension onirique du cinéma. On peut affirmer sans trop de risque qu'avec celle de fantôme, le rêve est la principale notion à partir de laquelle il décrit son entreprise cinématographique, et autour de laquelle s'articule son rapport poétique à l'histoire et aux dimensions enchevêtrées du temps. Discutant du projet *Primitif*, Apitchapong raconte : « The teenagers provided me with the future of the place. When I went there, it was very much like a performance : you don't know what to do. You just go there and work with them to create dreams. *In dreams you can't take control*. So it's like a collaborative dream-making » (Kim 2011 : 50; je souligne). Notons l'importance conférée au rêve en tant

qu'espace élusif qui échappe au contrôle de la volonté, et où s'opère le raccord des désirs et des existences de chacun. Rêver donc, ce serait atteindre au point où la réalité cesse d'être un principe, l'espace au sein duquel il devient possible d'entrer en résonance et d'élaborer des harmoniques collectives encore inconnues. Toutefois qui se laisse prendre dans la libre trajectoire d'un rêve s'ouvre sans doute à de nouveaux possibles, mais court aussi le risque d'une profonde remise en question, voire d'une déréalisation radicale. Peut-être est-ce contre cette possibilité que souvent nous nous défendons, comme l'a suggéré l'anthropologue Eduardo Viveiros de Castro dans le cadre d'une critique contre l'anthropocentrisme négatif du réalisme spéculatif. Citant son ami chaman Ravi Kopenauer, il dit : « Les Blancs dorment beaucoup, mais ne rêvent que d'eux-mêmes. » Et peut-être est-ce mieux ainsi, ou enfin, peut-être est-ce une mesure de protection bienvenue, parce qu'à en croire Deleuze, le rêve est le lieu de terribles prédations. Mieux vaut rêver à soi-même que de ne pas rêver du tout, semble-t-il nous dire dans sa conférence « Qu'est-ce que la création? » de 1987, dans la mesure où ainsi nous nous trouvons protégés contre le rêve d'autrui. Car, affirme-t-il, « dès qu'il y a rêve de l'autre il y a danger. À savoir que le rêve des gens est toujours un rêve dévorant qui risque de nous engloutir ». Dans le rêve en somme, il en va du devenir de notre âme. Nous voilà prévenus.

Pas de rêve véritable en effet qui ne soit aussi pétri du danger de perdre prise. C'est là la condition *sine qua non* de toute transformation existentielle, et ce n'est qu'à ce prix que se profile la possibilité, fragile et risquée, d'être initié au rêve d'autrui. Dans les dernières pages de *Penser avec Whitehead,* sans doute parmi les plus belles de toute son œuvre, Isabelle Stengers évoque ces interstices, en-deçà des mots d'ordre et des représentations régulées, où les rêves de chacun, anonymes, se rencontrent :

> Seul celui qui rêve peut accepter la modification de son rêve. […] Et si l'échange est possible, si, parfois,

> événement foncièrement anonyme, un rêve peut induire la modification d'un autre, ou en évoquer un autre, c'est dans la mesure où leur point de jonction est toujours un point de tangence : ni heurt frontal entre pouvoir rivaux, ni engloutissement dans le rêve de l'autre, ni confusion en un banal rêve de pouvoir, mais mise en résonance locale désignant des passés composés d'accomplissements divergents et des futurs répondant à des épreuves distinctes. (Stengers 2002 : 570-571)

Plusieurs pistes de réflexion s'ouvrent ici. Ce qui m'intéresse en premier lieu, c'est la manière dont le rêve apparaît comme lieu d'une mise en commun *différentielle,* c'est-à-dire où les éléments dissemblables qui s'y rencontrent trouvent la possibilité d'un nouvel agencement. La mise en résonance locale dont Stengers fait état est communication d'hétérogènes; et on sent bien dans le passage cité combien il lui importe de faire entendre comment chacun des éléments mis en variation dans le rêve n'entre jamais dans un simple processus de fusion collective. Souci proprement « cosmopolitique », qui correspond à « la coprésence problématique des pratiques : l'expérience, toujours au présent, de celui en qui passe le rêve de l'autre » (Stengers 2003 : 355).

Le rêve tel que Stengers le définit constitue une composante déterminante de tout agencement chargé d'une puissance métamorphique. Il offre la possibilité – littérale et pas du tout métaphorique – d'une composition entre des êtres à partir de ce qui en eux, plus ou moins volontairement, sur le seuil distinct-obscur de leurs désirs, s'offre à la rencontre. Mais comment le rêve d'Apichatpong et ceux des adolescents de Nabua passent-t-ils en nous? Par le cinéma, bien sûr, cet art dont Deleuze et Guattari disaient à juste titre qu'il est particulièrement apte à se saisir de la naissance des délires et du temps des éclosions, « précisément parce qu'il n'est pas analytique et régressif, mais explore un champ global de coexistence » (Deleuze et

Guattari 1972 : 326). C'est ainsi qu'il faut entendre, avec toute la considération technique qu'il se doit, cette précieuse indication d'Apichatpong concernant le rapport entre rêve et cinéma : « Thus cinema can be a phantom in this sense : because it's something that you really need to dream. Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It's like an extension of our soul that manifests itself » (Kim 2011 : 52). Cette affirmation confirme l'impression générale qui se déprend des films d'Apichatpong, à savoir que, chez lui, rêve et cinéma se trouvent activement plongés dans un rapport de mise en indétermination réciproque. Cela expliquera la puissance de contagion de son cinéma, c'est-à-dire sa capacité unique à modifier en profondeur l'ensemble de nos perceptions. C'est en ce qu'il rêve le médium cinéma et lui fait atteindre des degrés de défocalisation[6] inédits qu'Apichatpong arrive à opérer directement sur l'élément subtil; à instaurer des ambiances capables de troubler durablement notre sens du partage entre le réel et l'imaginaire, d'infléchir en des directions insoupçonnées notre rapport au visible et à ce qui ne l'est pas.

Nous sommes désormais en mesure de problématiser plus finement le rapport entre le rêve et la tension qu'il entretient avec la positivité de l'histoire et son effet d'étouffement, comme Apichatpong en témoigne dans son choix de travailler principalement avec les adolescents de Nabua. Ce rapport, chez Apichatpong, est particulièrement complexe, dans la mesure où, comme chez tout grand cinéaste, il implique une réflexion sur le cinéma comme médium technique et une dimension proprement existentielle, où il en va *effectivement* de notre âme. Ou mieux : chez Apichatpong, la réflexion sur le médium est indiscernable de considérations somme toute spirituelles qui ne manquent pas d'étonner et que certaines de nos habitudes critiques tendent à vouloir laisser de côté. À ce point précis, l'héritage du pragmatisme spéculatif, avec sa conception élargie de l'expérience, se montre d'un grand secours. Qu'est-ce qu'Apichatpong veut dire en effet lorsqu'il affirme que le cinéma

est quelque chose « qui fait partie de nous » et qu'il est « comme une extension de notre âme qui se manifeste »? À première vue, on dira qu'il veut simplement signifier que le cinéma est pour nous une manière de nous exprimer. Mais exprimer quoi au juste? Notre « intériorité »? Nos « émotions »? Notre « âme »? Par un surprenant détour par le biais du bouddhisme, la pratique cinématographique d'Apichatpong se révèle être aussi immanentiste que possible, recoupant de près l'idée deleuzienne selon laquelle « le cerveau, c'est l'écran » (Deleuze 2003). Apichatpong, en effet, affectionne tout particulièrement cette anecdote, que James Quandt a choisi de placer sur le rabat de la page de couverture du livre sur Apichatpong qu'il a édité : « A monk recently told me that meditation was like filmmaking. He said when one meditates, one doesn't need film. As if film was an excess. In a way he is right. *Our brain is the best camera and projector. If only we can find a way to operate it properly* » (Quandt 2009 : 184; je souligne)[7]. Lorsque Deleuze a prononcé cette phrase devenue célèbre (« le cerveau, c'est l'écran »), il avait en vue les développements de la biologie moléculaire, qu'il faisait jouer contre les modèles linguistique et psychanalytique d'analyse cinématographique. Désireux d'établir un continuum entre le cerveau du spectateur et l'écran du cinéma, il voulait mettre en évidence la manière dont les images en mouvement tracent et retracent, immédiatement pour ainsi dire, les circuits cérébraux[8]. Par un étrange retournement de la situation, l'image de pensée proposée par Apichatpong fait elle aussi indirectement écho aux développements récents des neurosciences, si intéressées à percer le mystère des effets bénéfiques des pratiques de méditation sur le fonctionnement du cerveau. Apichatpong dit d'ailleurs s'être toujours intéressé à l'activité de l'esprit humain. Il travaillerait même à un projet de film dans lequel des gens seraient en proie à une maladie du sommeil, occasion d'explorer l'influence de la lumière du jour sur la mémoire et les rêves[9].



Fig. 33 : Extrait de *Cemetery of Splendour.*

Mais de prime abord, rien n'indique que cette remarque d'Apichatpong soit même de loin compatible avec les coupes et découpes de l'animisme machinique de Deleuze et Guattari[10], ou avec une exploration plus standard des rapports entre cinéma et sciences de la cognition. Au contraire, sa teneur spiritualisante laisse penser que le cinéma, en tant que technologie médiatique, est simplement superflu. Si seulement nous savions entrer suffisamment en nous-mêmes, si seulement notre rapport au monde n'était pas aussi distordu et aliéné, alors nous n'aurions pas besoin de support mémoriel ou d'organe externe de projection – nous pourrions, en somme, nous passer du dispositif cinéma. Voilà, *en substance,* ce que le moine bouddhiste semble dire, et à quoi Apichatpong semble acquiescer : l'humain est certes un être prothétique, mais il pourrait en être autrement pour peu que l'on retrouve la voie d'un usage intégral de nos facultés spirituelles.

Ce rapport apparemment conservateur, voire réactionnaire, aux technologies médiatiques est d'ailleurs renforcé par les « sentiments mêlés » d'Apichatpong eut égard aux rapports entre bouddhisme et cinéma. Immédiatement avant l'extrait d'entretien cité précédemment, Apichatpong confie en effet :

« I have this conflicting feeling because sometimes I think filmmaking contradicts Buddhism. It is not about looking into yourself, but about making an illusion of that process » (Quandt 2009 : 184). Mais si nous résistons un tant soit peu à la compulsion de clouer au pilori du posthumain et du transformisme les scrupules d'Apichatpong, peut-être se révèlera-t-il une nouvelle perspective propre à enrichir notre écologie des pratiques médiatiques et de l'esprit. Pour ce faire, il faut accepter de prendre au sérieux le souci exprimé par Apichatpong. Et que dit-il au juste? Que le cinéma, en tant que pratique artistique qui s'assimile au mouvement d'introspection, peut mettre l'âme à mal. Car une âme se définit du risque de la perdre. Elle peut être déchirée, dispersée, réduite, oubliée. Elle peut aussi être sauvée. L'âme et ses incessantes mises au foyer. Avoir une âme, c'est être aux prises avec cet étrange et improbable défi d'envisager des possibles par lesquels peupler le présent et rendre la vie habitable. L'âme telle qu'elle est ici comprise n'a rien de substantiel, si par là on entend qu'elle comporterait une sorte de noyau stable et immuable auquel il suffirait de se tenir et de *revenir* (nous « reviendrons » dans quelques instants à la consistance propre au mouvement de retour). Si elle est *essentielle,* c'est au sens dynamique et monadologique du terme, en ce qu'elle désigne un minima d'appartenance, un seuil de localité, une vulnérabilité différentielle – l'intériorité expressive d'un pli[11]. Dans le langage technique du pragmatisme spéculatif, « l'âme est un mode de fonctionnement qui arrive à l'occasion, pas la vérité ultime de notre expérience »[12]. En d'autres mots, comme l'a souligné Whitehead avec sa sobriété et sa rigueur usuelles, nous *devenons* des âmes – à cet égard, nul doute que les propositions cinématographiques d'Apichatpong y contribuent de manière proprement fantastique et inouïe. L'âme, dans cette perspective, témoigne donc de ce que nous soyons (devenus) capables d'entretenir des possibles en tant que tels, avec les craintes, les espoirs, les enthousiasmes et les hésitations

qui leur sont corollaires. Elle rend compte du fait que nous nous trouvons en situation de rencontrer et d’accueillir des propositions comme autant d’abstractions à vivre, comme autant d’*abstractions vécues* :

> L’âme n’est pas définie par ses limitations, mais bien plutôt par ce que nous nommons “bonds de l’imagination”, non plus communauté d’intuition, appropriation, mais devenirs, suscités par ce qui ne saurait les expliquer, par la prolifération désormais expérimentée comme telle de ces existants que sont les propositions. (Stengers 2002 : 490)

Ainsi donc, dans l’optique du pragmatisme spéculatif, prendre soin de soi et de son âme, c’est d’abord prendre soin de ses modes d’abstraction. Le cinéma est un mode d’abstraction; et la méditation aussi[13]. Et l’on peut aborder l’un comme l’autre par leur versant mystique, si seulement on accepte de considérer que le mystique est toujours déjà aussi affaire de techniques d’existence, avec les possibilités de plénitude affective et de justesse qui leur sont propres. Peirce semble d’ailleurs suggérer quelque chose de cet ordre lorsqu’il affirme : « The greatest point of art consists in the introduction of suitable abstractions » (Massumi 2001 : 15).

Ce n’est qu’à l’intérieur de ce cadre conceptuel élargi qui intègre d’un même souffle considérations techniques et spirituelles que nous pouvons, me semble-t-il, rendre pleinement justice à l’efficace propositionnelle de cette *vue de l’esprit* proposée par Apichatpong à travers l’anecdote du moine bouddhiste. Dans le geste filmique d’Apichatpong, il en va d’un *faire retour* dans l’histoire/dans le temps – le défi spécifique, voire paradoxal, nous échéant étant de concevoir ce mouvement rétrospectif et, du moins en apparence, empreint de nostalgie en tant que mode particulier d’abstraction. En d’autres mots, il s’agit de se donner les moyens d’un traitement technique et spéculatif de la question

du faire-retour, à la fois sur les plans éthopoïétique (le faire-retour comme *composante sédentaire* essentielle d'un devenir-âme et d'un souci de soi ritournelle) et cinématographique (le cinéma comme machine à re-monter (dans) le temps). C'est qu'au cœur du projet *Primitif* – le nom déjà en signale l'intention – s'exprime le désir de ramener le cinéma à son origine, « avant que l'image ne bouge, avant qu'elle ne devienne image en mouvement »; il s'y déploie, nous dit Apichatpong, « une sorte de dénouement [*unraveling*] du dispositif afin de remonter à un temps où la technologie ne médiatisait pas encore la façon dont les gens se rappelaient et entraient en relation avec le passé » (Carrion-Murayari et Gioni 2011 : 26).

Ainsi donc, si Apichatpong accorde une telle valeur à l'image de pensée d'un cerveau qui serait à la fois écran et projecteur, c'est parce qu'elle nourrit la possibilité, mise en œuvre au sein du projet (ne serait-ce que par le biais de la diversité des médias utilisés), de dé-créer le cinéma afin de renouer avec un temps d'avant les images en mouvement. La promesse de plénitude spirituelle issue d'un usage optimal de nos facultés cérébrales que l'image de pensée bouddhique laisse entrevoir (on peut d'ailleurs se demander si elle aurait la même efficace advenant qu'elle n'ait pas été émise par un moine pratiquant) dégage un espace de pensée autour du médium cinématographique et de sa relation complexe et enchevêtrée au temps. Elle agit comme appât pour le sentir et commande une adhésion sensible, induisant une divine et disjonctive rêverie qui correspond, tel un précurseur sombre de l'intime, à la fine disposition d'esprits orchestrée par Apichatpong dans son cinéma.

Le cinéma d'Apichatpong est affaire de fabrication d'âmes et de conduite des esprits. Le lent et puissant geste de retour qu'il instaure au fil des images en mouvement jusque sur le seuil historique de leur mise à l'arrêt ou encore les énigmatiques dédoublements qui prolifèrent à divers endroits de son cinéma constituent autant de procédés de multiplication de vortex

oniriques et autres foyers animiques. Et c'est précisément de ce point de vue, du point de vue d'un animisme machinique attaché tout autant à la spécificité de son médium qu'à la possibilité de le rêver, qu'Apichatpong envisage les transformations technologiques qui affectent sa pratique, à saine distance tant de la bêtise critico-technophile que de toute nostalgie larvée.

> Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It's like an extension of our soul that manifests itself. Concerning new technology, the soul is changing and I don't think it's naturally good or bad way. It's just changing and we need to pay attention to how it influences cinema. I don't make a strict judgment of what's going to die in cinema. I wanted to express my longing for the old Thai cinema in *Uncle Boonmee,* but my aim was less to revive the old cinema itself, than invite the audience to realize what was there before. (Kim 2011 : 52)

Du geste archéologique comme usage de l'aller et du retour

> Mais le futur n'est obscur que de l'extérieur. Plonges-y – et la Lumière l'explose.
>
> *Mina Loy (1996 : 149)*

> Revenir est l'être, mais seulement l'être du devenir.
>
> *Gilles Deleuze (2011 : 59)*[14]

Dans l'extrait de la lettre adressée à Mark Cousin cité précédemment, Tilda Swinton évoque les effets éthopoïétiques de l'obscurité sauvage qui enveloppe le cinéma d'Apichatpong. Ses films préserveraient dans leurs profondeurs des réserves de nuit à « découvrir sans les découvrir »; des nappes de temps archéologiques et virtuelles à approcher avec la circonspection du sourcier, comme autant de zones de non-connaissance

porteuses de nouvelles « possibilités sensibles » (*sentient possibilities*) pour résister à la tentation du *life editing* et aux coupes un peu trop claires de la volonté. C'est comme si, pour parler avec Giorgio Agamben, « cette invisible lumière qu'est l'obscurité du présent », celle-là même qui émane des films d'Apichatpong, « projetait son ombre sur le passé tandis que celui-ci, frappé par ce faisceau d'ombre, acquérait la capacité de répondre aux ténèbres du moment » (2008 : 40). Le cinéma d'Apichatpong posséderait ainsi l'insigne pouvoir de transformer en voyants ceux qui sont disposés à laisser son transparent mystère les interpeller; à les rendre plus attentifs au mince liséré spirituel qui circonscrit leurs gestes et à la part de non-vécu qui insiste en eux; de faire d'eux en somme, et aussi doucement que faire se peut, des *contemporains*. « Et être contemporains signifie, en ce sens, *revenir à un présent* où nous n'avons jamais été » (Agamben 2008 : 36; je souligne). Mais cela est-il même possible? Comment donc se nouent et se dénouent les forces du devenir et du revenir?

En guise de conclusion, j'aimerais reprendre la question du rêve comme faire-retour et voie royale du self-enjoyment à partir d'un des tous premiers textes publiés par Michel Foucault, une introduction à la traduction française du livre *Le rêve et l'existence* du psychiatre phénoménologue Ludwig Binswanger, et que Giorgio Agamben a revisité à l'occasion de sa réflexion sur le geste archéologique dans *Signatura rerum*. Le texte de Foucault, qui date de 1954, est dense et complexe. Il porte sur les rapports de l'anthropologie à l'image et à la signification, et propose un dépassement critique de la phénoménologie qui déjà laisse entrevoir le développement subséquent de son œuvre. Un passage de ce texte est déterminant pour notre interprétation du *dreamscape* filmique d'Apichatpong et la tension créatrice qu'il instaure avec l'élément positif de l'histoire. Il va comme suit :

> *Toute imagination, pour être authentique, doit réapprendre à rêver*; et l'art poétique n'a de sens que

> s'il enseigne à rompre la fascination des images, pour rouvrir à l'imagination son libre chemin, vers le rêve qui lui offre, comme vérité absolue, son "irréfragable noyau de nuit". [...]
>
> *Purifiée au feu du rêve [...] l'image* n'est plus l'image *de* quelque chose, tout entière projetée vers une absence qu'elle remplace; elle est recueillie en soi-même et se donne comme la plénitude d'une présence; elle *ne désigne plus quelque chose, elle s'adresse à quelqu'un.* [...]
>
> Non que le rêve soit la vérité de l'histoire, mais *en faisant surgir ce qui dans l'existence est le plus irréductible à l'histoire,* il montre le mieux le sens qu'elle peut prendre [...]. (Foucault 2001 : 146; je souligne)

Le rêve tel que le décrit Foucault participe de l'émergence d'une liberté pour la fin d'*un* monde; par lui, *le présent vient adressé*. Présence spéculative ou propositionnelle du rêve qui appelle, dans sa radicale inactualité, à un devenir pour l'heure encore sans nom. Car « purifiée au feu du rêve », nous dit Foucault, l'image n'agit plus comme simple désignation ou rappel : elle devient elle-même l'occasion d'un accomplissement. Comme le feu s'empare d'un être, le rêve saisit à vif le composé d'images rémanentes qui fait forme-de-vie pour en tirer une fulgurance nouvelle, une nouvelle possibilité d'existence. Comment ici ne pas penser au magnifique *Phantom of Nabua,* un court métrage qui fait aussi parti du projet *Primitif*? Dans la nuit, un écran, sur lequel des éclairs sont projetés. Puis, peu à peu apparaissent dans la pénombre des adolescents jouant au soccer avec un ballon enflammé. À chaque fois qu'elle est bottée, la boule de feu en vol émet un puissant bruissement hypnotique. L'écran part finalement en flammes, révélant la lumière nue et fantomatique du projecteur dans la nuit, et un spectateur halluciné par tant d'incandescence et d'intensité.



Fig. 34 : Extrait de *Phantoms of Nabua*.

Le rêve en tant que « pointe de présent désactualisée » (Deleuze 1985 : 170) interpole le cours de l'histoire et en dégage une contemporanéité jusque-là inédite. Il se présente ainsi comme espace transindividuel et jouissance d'un *plus à vivre* – effet de propulsion affective inhérent à la plénitude onirique en son incandescente futurité. En dernière analyse, le rêve, dans son adresse singulière au vivant qui erre en nous, à cette vie qui rôde dans les interstices, est force créatrice naturelle, et c'est en ce sens qu'il est « irréductible à l'histoire ». Mais cette adresse est pour le moins paradoxale, dans la mesure où elle est le plus souvent indirecte et élusive, voire même impersonnelle. Comme si la teneur propre du rêve ou de la rêverie, son « irréfragable noyau de nuit », comme le dit si bien René Char, devait demeurer anonyme et impénétrable et ne jamais devenir *matter of concern,* ne jamais tout à fait nous concerner; comme si le rêve – celui d'Apichatpong en l'instance – pouvait tout aussi bien ne pas nous saisir et nous émouvoir, et pas seulement parce qu'il ne peut nous atteindre que par la grâce incertaine de sa mise en œuvre cinématographique. Le geste archéologique relève le caractère essentiellement *précaire* du rêve comme élément d'un art d'exister.

Oncle Boonmee, celui qui se souvient de ses vies antérieures raconte l’histoire d’un homme atteint d’une maladie rénale et dont l’heure ne tardera pas à venir. En témoignent ces fantômes et ces esprits qui affleurent de plus en plus nombreux au fur et à mesure que la mort approche, comme s’ils venaient marquer de leur présence labile le seuil de moins en moins perceptible entre les vivants et les morts. Le film induit une impression de flottement et de rêverie, alors que nous dérivons d’une vie antérieure à une autre, comme autant de passés non vécus ou de vies potentielles dont il importe finalement peu de savoir à qui les attribuer. Remarquable effet de décentrement a-subjectif par lequel s’efface tout naturellement la limite entre l’homme et l’animal ou son environnement, suivant le principe d’une « transmigration des âmes entre les humains, les plantes, les animaux et les fantômes », comme Apichatpong le souligne dans l’*artist statement* qui accompagne l’œuvre. Dans ce monde éminemment poreux et fluide, merveilleusement écosophique, les modes d’adresse s’entrecroisent et se multiplient. Ils composent un plurivers fantastique et luxuriant dans lequel chaque élément, réel ou imaginaire, constitue une nouvelle perspective; un surplan transindividuel dans lequel évolue les êtres qui, comme l’indique Frédéric Neyrat dans une belle réflexion sur le fantastique et « la constitution de *nos* dehors », « sont passés de la déchirure du monde à la vie cinématographique » (2013).

Au moment de sa mort, Oncle Boonmee se retire avec sa famille dans une grotte. Il se voit pris d’une étrange vision : un monde dystopique à venir dans lequel une autorité a le pouvoir de faire disparaître les « gens du passé » en les « éclairant ». Cette vision est racontée alors que défilent des images immobiles qui interpolent le cours du film, une série de photographies troublantes et lo-fi qui montrent des adolescents habillés en uniformes militaires posant fièrement après avoir attrapé un fantôme (lequel, comme dans le reste du film, prend la forme d’une sorte de gorille). On reconnaît là les fameux adolescents

de Nabua malgré que, pour qui ne connaît pas le reste du projet *Primitif,* cela ne se sache pas. Boonmee explique ainsi en voix off que « la lumière projette des images d'eux sur un écran à partir du passé jusqu'à ce qu'ils arrivent dans le futur. Une fois que ces images apparaissent, ces "gens du passé" disparaissent ».

Comment faut-il comprendre cette allégorie plutôt mystérieuse d'une disparition par les moyens de la projection photographique ou cinématographique? Le cinéma n'a-t-il pas au contraire la capacité de conserver mieux qu'aucun autre art les traces et présences du passé? Apichatpong nous fournit un indice important dans notre tentative de résoudre cette énigme lorsqu'il souligne que cette séquence du film se déploie dans la perspective d'un futur du passé, c'est-à-dire d'un *futur antérieur.* On y pressent là encore une convergence de sa réflexion sur le médium cinématographique et de sa prégnante conception du rêve, et leur incidence réciproque sur la manière de nous rapporter à l'histoire en cours et au temps passé. Parlant de cette séquence dans un entretien, il dit :

Pour moi, c'est l'endroit où Oncle Boonmee et moi nous confondons, parce que ce qu'il raconte, c'est mon propre rêve. […] Ça parle du futur, mais en même temps, il y a de fortes connotations avec le présent. D'une certaine manière, nous vivons dans un régime totalitaire en Thaïlande, alors j'ai voulu référer au moment où le personnage et le créateur se rejoignent. Et quand Oncle Boonmee se retire dans le ventre de la grotte, *j'ai voulu ramener le film à ses origines, avant que l'image ne se meuve, avant qu'elle ne devienne une image en mouvement*. […] Il y a une référence au futur, comme chez Chris Marker, mais c'est le futur du passé. C'est la représentation du futur mais depuis la perspective du passé. Je suis très intéressé par ce genre de changements de perspective temporelle. (Sélavy 2010; je souligne)

La problématisation du présent en passant par le « futur du passé » correspond point pour point à ce que Giorgio Agamben conçoit comme geste archéologique. Le geste archéologique ne consiste pas dans le dévoilement de vérités factuelles du passé qu'il suffirait de porter à l'attention du présent; non plus qu'il s'agit avec lui de déterrer des souvenirs enfouis afin de les exposer à la lumière de l'actualité – l'allégorie mise en scène par Apichatpong montre avec suffisamment d'éloquence comment ce processus « d'illumination » ou de simple élucidation linéaire est inefficace, pour ne pas dire destructeur. Le geste archéologique n'aspire donc pas simplement à restaurer un moment historique, parce que l'*arché* qu'il vise ne s'identifie jamais tout à fait avec un moment déterminé dans un passé chronologique. L'*arché* en question ne représente pas une donnée ou une substance chronologiquement datée, mais plutôt une tension qui traverse l'élément de l'histoire et qui persiste imperceptiblement à travers les circonstances et les modalités qui l'ont constitué en tant qu'origine. C'est en ce sens que, pour Agamben, le geste archéologique tel qu'il le définit dans *Signatura rerum* représente la seule voie d'accès au présent : « L'archéologie reprend à rebrousse-poil le cours de l'histoire [...] vers le point où, selon la temporalité du futur antérieur, l'histoire (individuelle ou collective) devient pour la première fois accessible » (2008 : 107).

Cette définition du geste archéologique concorde avec l'approche mystérieuse et poétique d'Apichatpong au regard de la violente répression de la mémoire historique du Nord-Est thaïlandais. Car une question traverse l'ensemble du projet *Primitif* : comment être con-temporain des villageois de Nabua et de leurs nombreux fantômes? Comment partager leurs rêves? Comment les filmer? La co-présence avec son propre présent ne va (littéralement) pas de soi. Elle est rare et difficile, nous dit Agamben, parce qu'elle implique la constitution d'un rapport actif avec une part de non vécu qui insiste à même le présent. Et c'est ici que la sensibilité aérienne d'Apichatpong et sa conception si vive du rêve

viennent jouer un rôle déterminant dans l'élaboration du geste archéologique qui anime le projet *Primitif.* Car pour évoquer les fantômes sans les faire fuir, pour entrer en résonance avec les temporalités complexes et enchevêtrées qui coexistent dans le présent, *le geste filmique archéologique doit faire percoler l'élusif*. La régression vers le passé qu'il initie ne vise pas tant à restaurer une scène traumatique primordiale qu'à faire en sorte que les événements passés se modulent en une nouvelle contemporanéité. Tout un travail d'évocation qui nécessite un art du tact, de l'écoute et de l'allusion, afin que remonte à la surface non pas un passé éloigné, mais quelque chose qui n'a pu être vécu dans aucun présent. Comme l'a un jour écrit Nabokov dans *La transparence des choses,* « un mince vernis de réalité immédiate recouvre la matière, naturelle ou fabriquée, et quiconque désire demeurer dans le présent, avec le présent, sur le présent, doit prendre garde de n'en pas briser la tension superficielle ». C'est précisément ce mince liséré qui enveloppe les événements vécus, non vécus et à vivre que la puissance archéologique du rêve filmique a pour charge de parcourir et de re-monter.

Le mouvement du rêve qui insiste au cœur du geste archéologique ne s'épuise pas dans la restauration d'une positivité historique : il va bien au-delà, et en-deçà, reprenant pour son compte « les premiers mouvements de liberté » jusqu'à venir coïncider avec la force créatrice du passage de la nature qui traverse la libre « trajectoire de l'existence elle-même » (Foucault 2001 : 129). Suivre une telle trajectoire comporte le risque d'une radicale déréalisation, comme nous l'avons évoqué plus tôt. Cette déréalisation ou décréation est quelque chose dont nous faisons tous l'expérience, à un degré ou à un autre, face au cinéma d'Apichatpong. Si Derrida a pu un jour dire que nous devons apprendre à vivre avec les fantômes si nous voulons apprendre à vivre enfin, nous pourrions dire qu'avec Apichatpong, avec sa manière unique et poétique de nous amener jusqu'au cœur de la jungle thaïlandaise et de ses souvenirs de guerre, nous

n'apprendrons à conjurer les fantômes du passé que dans la mesure où nous apprendrons à collectivement les rêver. Une partie du mystère transparent et onirique du cinéma d'Apichatpong réside dans ce libre mouvement du rêve et sa manière de se lier au futur du passé.

Dans ses récents séminaires, Agamben aime évoquer l'étonnante richesse du syntagme « faire usage » en grec ancien. Il affectionne tout particulièrement, semble-t-il, l'expression « faire usage du retour », qui signifierait de fait « nostalgie ». Dans une même veine, et à l'orée du geste archéologique, « faire usage des allers et des retours », ne serait-ce pas une manière appropriée d'évoquer la bienheureuse ambivalence des voyages dans le temps – à bord du vaisseau spatial de Nabua, ou pas?

Notes

1. « The use of philosophy is to maintain an active novelty of fundamental ideas illuminating the social system. It reverses the slow descent of accepted thought towards the inactive commonplace. *If you like to phrase it so, philosophy is mystical. For mysticism is direct insight into depths as yet unspoken*. But the purpose of philosophy is to rationalize mysticism : not by explaining it away, but by the introduction of novel verbal characterizations, rationally coordinated » (Whitehead 1968 : 174; je souligne).
2. « What is really "in" experience extends much further than that which at any time is known. From the standpoint of knowledge, objects must be distinct; their traits must be explicit; the vague and unrevealed is a limitation. *Hence whenever the habit of identifying reality with the object of knowledge as such prevails, the obscure and vague are explained away.* It is important for philosophic theory to be aware that the distinct and evident are prized and why they are. But it is equally important to note that the dark and twilight abound » (Dewey 1929 : 20-21; je souligne).
3. Référence à un ouvrage mystique anglais du XIVe siècle, sorte de guide à la vie contemplative resté anonyme, et qui définit l'obscurité comme « un manque et absence de connaissance » à entretenir

comme tel afin de laisser place à l'amour divin. Voir *Le nuage d'inconnaissance* (1977 : 31). On trouve un écho pour le moins surprenant à ce classique de la théologie négative dans un texte récent de Graham Harman publié à l'occasion de la Documenta 13. Dans *The Third Table* en effet, Harman parachève en clé ouvertement mystique sa description spéculative dite réaliste d'un retrait non sensuel des objets intelligibles, affirmant que « the real is something that cannot be known, only loved » (2012 : 12).

4. La dimension théologique de l'idée de self-enjoyment est soulignée dans un lumineux passage du *Pli* : « Le self-enjoyment marque la façon dont le sujet se remplit de soi, atteignant à une vie privée de plus en plus riche, quand la préhension se remplit de ses propres data. C'est une notion biblique, mais aussi néo-platonicienne, que l'empirisme anglais a portée au plus haut point (notamment Samuel Butler). La plante chante la gloire de Dieu, en se remplissant d'autant plus d'elle-même qu'elle contemple et contracte intensément les éléments dont elle procède, et éprouve dans cette préhension le self-enjoyment de son propre devenir » (Deleuze 1988 : 107).

5. Voir le séminaire « Language, media and politics » (EGS, 2011) : https://www.youtube.com/watch?v=5tfv2Hmj6lE. Pour une discussion rigoureuse de cette « dialectique de l'obscurcissement » aux fondements de la pensée de Giorgio Agamben, voir David Kishik, *The Power of Life : Agamben and the Coming Politics* (Stanford, 2012).

6. Je fais ici référence au petit manifeste de Lars von Trier, *Défocaliser,* qui s'inscrit dans un mouvement plus général de résistance contre les diktats de la netteté et du *storytelling*. « Le défi ultime du futur est de voir sans regarder : défocaliser! Dans un monde où les médias se prosternent devant l'autel de la netteté, et ce faisant vident la vie de toute vie, le DÉFOCALISATEUR sera le communicateur de notre époque – ni plus, ni moins! » Au final, la puissance du rêve qui traverse chacun des plans du cinéma d'Apichatpong ne révèle-t-elle pas une irréductible *propension à la défocalisation*? http://www.scenarioindustrie.com/journal/84-mardi-15-janvier-2008.

7. Dans un autre entretien, Apichatpong propose avec une charmante désinvolture une autre version de la même anecdote : « Avec le bouddhisme, on n'a pas vraiment besoin du cinéma, si l'on sait comment utiliser notre esprit, parce que notre esprit est le meilleur projecteur au monde. Il accumule une somme d'histoires non

racontées, à travers les siècles – enfin, c'est ce que prétend le bouddhisme. […] Le truc, c'est de savoir décoder ce qui a été enregistré dans votre disque dur, je pense que c'est ça méditer, enfin je crois. Pour de plus amples informations, vous pouvez toujours interroger David Lynch… ».
http://www.universcine.com/articles/apichatpong-weerasethakul-le-cinema-tend-a-la-preservation-des-ames-et-notre-esprit-est-un-appareil-de-projection.

8. Pour une exploration multiforme d'inspiration schizoanalytique du rapport entre cinéma et neurosciences, voir Patricia Pisters, *The Neuro-Image : A Deleuzian Filmphilosophy of Digital Screen Culture* (2012).
9. Voir Marc Menichini, « Apichatpong Weerasethakul Recalls His Past Films and Future Plans ». http://blogs.indiewire.com/criticwire/interview-apichatpong-weerasethakul-recalls-his-past-films-and-future-plans. Le film en question est sorti en salle en septembre 2015. Il s'intitule *Cemetery of Splendour.*
10. Voir à cet égard, *The Anime Machine,* l'excellent ouvrage de Thomas Lamarre sur les « *soulful bodies* » qui peuplent le cinéma d'animation japonais (« The soulful body is analogous to Deleuze's concept of the time-image ») (Lamarre 2009 : 312).
11. « Il n'y a pas seulement du vivant partout, mais des âmes partout dans la matière. […] Le monde entier n'est qu'une virtualité qui n'existe actuellement que dans les plis de l'âme qui l'exprime, l'âme opérant des déplis intérieurs par lesquels elle se donne une représentation du monde incluse » (Deleuze 1988 : 16, 32).
12. Voir Isabelle Stengers, « Whitehead's Account of the Sixth Day ». Ce texte se risque avec une remarquable clarté dans les parages théologiques de la pensée de Whitehead, prenant pour point de départ cette affirmation liminaire tirée de *Modes of Thought* : « The account of the sixth day should be "written", "He gave them speech and they became souls" » (1968 : 41).
13. Dans *Semblance and Event,* Brian Massumi offre un point de vue pénétrant sur la question : « […] proprioception is natively inventive. It is the body's in-born technique for the production of nonsensuous similarity. The body's automatic abstraction method. […] All techniques of existence bringing forth virtual events work with proprioception and its privileged connection with thought » (2011 : 125).

14. Pour une réflexion antihumaniste qui insiste sur la « part de retour à l'œuvre dans tout devenir », voir les toutes dernières pages du livre de Frédéric Neyrat, *Homo labyrinthus : humanisme, antihumanisme, posthumanisme* (2015 : 162-166).

Bibliographie

Anonyme. *Le nuage d'inconnaissance*. Paris : Seuil, 1977.

Apichatpong, Weerasethakul. « Le cinéma tend à la préservation des âmes… et notre esprit est un appareil de projection. » *Univers Ciné.* Publié le 17 février 2011. http://www.universcine.com/articles/apichatpong-weerasethakul-le-cinema-tend-a-la-preservation-des-ames-et-notre-esprit-est-un-appareil-de-projection. Consulté le 16 février 2016.

Apichatpong, Weerasethakul. « The Memory of Nabua : A Note on the Primitive Project. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Vienna : Synema, 2009 : 192-206.

Agamben, Giorgio. *Signatura rerum : sul metodo.* Turin : Bollati Boringhieri, 2008.

Agamben, Giorgio. *Qu'est-ce que le contemporain?* Paris : Rivage, 2008.

Blanchot, Maurice. *L'Entretien infini*. Paris : Gallimard, 1969.

Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes de Charles Baudelaire: Petits poems en prose. Les paradis artificiels*. Deuxième édition. Paris: Michel Lévy Frères, 1869.

Carrion-Murayari, Gary et Massimiliano Gioni (eds.). *Apitchatpong Weerasethakul : Primitive*. New York : New Museum, 2011.

Cousins, Mark et Tilda Swinton. « Two Letters. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Vienna : Synema, 2009 : 7-12.

Deleuze, Gilles. *Cinéma 2. L'Image-temps.* Paris : Éditions de Minuit, 1985.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : Presses universitaires de France, 2011.

Deleuze, Gilles. « Le cerveau, c'est l'écran. », *Deux régimes de fous*. Paris : Éditions de Minuit, 2003.

Deleuze, Gilles. *Le pli : Leibniz et le baroque*. Paris : Éditions de Minuit, 1988.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Capitalisme et schizophrénie I : L'Anti-Œdipe*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *Qu'est-ce que la philosophie?* Paris : Éditions de Minuit, 1991.

Dewey, John. *Experience and Nature*. Londres : George Allen and Unwin publishers, 1929.

Foucault, Michel. « Introduction. » *Dits et Écrits I*. Paris : Gallimard, 2001.

Harman, Graham. « The Third Table. » *Documenta 13 : 100 Notes – 100 Thoughts, no. 85*. Ostfildern : Hatje Cantz, 2012.

Kim, Jihoon. « Learning about Time : An Interview with Apichatpong Weerasethakul. » *Film Quarterly* 64.4 (2011) : 48-52.

Kishik David. *The Power of Life : Agamben and the Coming Politics*. Stanford : Stanford University Press, 2012.

Lamarre, Thomas. *The Anime Machine : A Media Theory of Animation*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2009.

Leutrat, Jean-Louis. *Vie des fantômes : Le fantastique au cinéma*. Paris : Cahiers du cinéma, 1995.

Loy, Mina. *The Lost Lunar Baedeker.* Ed. Roger L. Conover. New York: Farrar, Strauss and Giroux, 1996.

Massumi, Brian. *Semblance and Event : Activist Philosophy and the Occurrent Arts*. Cambridge : MIT Press, 2011.

Menichini, Marc. « Apichatpong Weerasethakul Recalls His Past Films and Future Plans. » *IndieWire.* Publié le 10 août 2012. http://blogs.indiewire.com/criticwire/interview-apichatpong-weerasethakul-recalls-his-past-films-and-future-plans. Consulté le 16 février 2016.

Newman, Karen. « A Man Who Can Recall His Past Lives. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Vienna : Synema, 2009 : 143-152.

Neyrat, Frédéric. « Se sauver. Éléments pour une nouvelle alliance du cinéma et de la philosophie. » *Débordements*. Publié le 8 avril 2013.

http://www.debordements.fr/spip.php?article170. Consulté le 18 février 2016.

Neyrat, Frédéric. *Homo labyrinthus : humanisme, antihumanisme, posthumanisme*. Paris : Éditions Dehors, 2015.

Pansittivorakul, Thunska. "A Conversation with Apichatpong Weerasethakul." *Criticine*. Publié le 29 avril, 2006. http://www.criticine.com/interview_article.php?id=24 Consulté le 6 octobre, 2016.

Pisters, Patricia. *The Neuro-Image : A Deleuzian Film-Philosophy of Digital Screen Culture*. Stanford : Stanford University Press, 2012.

Quandt, James. « Push and Pull : An Exchange with Apichatpong Weerasethakul. » *Apichatpong Weerasethakul*. Ed. James Quandt. Vienna : Synema, 2009 : 182-192.

Rancière, Jacques. *Les écarts du cinéma*. Paris : La fabrique, 2011.

Sélavy, Virginie. « Uncle Boonmee : Interview with Apichatpong Weerasethakul. » *Electric Sheep Magazine : A Deviant View of Cinema*. Publié le 13 novembre 2010. http://www.electricsheepmagazine.co.uk/features/2010/11/13/uncle-boonmee-interview-with-apichatpong-weerasethakul/. Consulté le 18 février 2016.

Stengers, Isabelle. *Penser avec Whitehead*. Paris : Seuil, 2002.

Stengers, Isabelle. « Whitehead's Account of the Sixth Day. » *Configurations* 13.1 (2005) : 35-55.

Trier, Lars von. *Defocus Manifesto* (Denmark, 2000). Publié le 15 janvier 2008. http://www.scenarioindustrie.com/journal/84-mardi-15-janvier-2008. Consulté le 18 février 2016.

Whitehead, Alfred N. *Modes of Thought*. New York : Free Press, 1968.

Whitehead, Alfred N. *Le concept de nature*. Paris : Vrin, 1998.

Je crois qu'un film comme *Tropical Malady* s'efforce d'imaginer un monde par-delà les substances, les formes et les lois de la raison universelle/scientifique, et ce, non pas en vertu d'un voyage dans le temps (obéissant à ses définitions/raisonnements universels) mais d'une re-virtualisation (dans l'imagination) de ce dernier. *Tropical Malady* est un film qui se réinvente, de façon quasi spasmodique, à partir de « quelque chose » qui voyage, *qui revient avant même de venir*, se réintensifie ailleurs, et que j'ai déclaré être – sans doute de manière un peu trop cérémoniale – le temps. Pour moi, il s'agissait d'étudier (éthologiquement parlant) en quoi le film pouvait être fait, et refait, suivant l'intempestivité de ce dernier, non pas dans son espacement ou écart (qu'il suffirait d'occuper avec de l'être), mais en l'émancipant au contraire de ce que j'ai appelé la « raison du pensable » (universelle, scientifique).

En effet, que la reconnaissance soit rendue impossible entre les deux segments, et entre les deux protagonistes eux-mêmes; que les dispositions et thématisations de la causalité efficiente (avant-après) soient mises en suspens (dans l'inexplicable passage), cela convoque une éthique tout à fait inédite puisque entièrement tributaire des *humeurs* de l'esthétique et de son en-deçà ou infra. De telle sorte que : « other possible ways of knowing and doing can be contemplated without the charge of irrationality, mysticism, or idle fantasy[1]. » À cette contemplation qu'appelle de ses vœux Denise Ferreira da Silva, j'ai donné le mot « éthologie ». Comme elle, et les figures poéthiques qu'elle rencontre dans l'œuvre d'Octavia E. Butler, je m'intéresse à tout ce qui tente de se défaire des téléologies du Temps et de l'Espace. C'est une tentative, voire un essai, de l'imagination – et je ne doute pas un seul instant que la fabulation soit à l'avant-garde d'une telle démarche.

Il y a un passage dans *In the Break* de Fred Moten que j'aimerais partager avec ceux qui nous lisent, ne serait-ce que pour compliquer cette affaire du retour, du Même, de l'Icône, de ce

qui apparemment se re-présente, irréversiblement. Voici ce qu'il écrit :

> Something slips through the cracks or cuts of iconicity, likeness, metaphor, such that thinking operates in the absence of any real correspondent and translational manipulation of the concept of internal similarity or pictorial internal relation. […] The question, then, is how to describe that experience, and bound up in this question is the assumption (pointed to above, bitten off Wittgenstein) that description, rather than explanation, is the task with which we must now be concerned. More precisely, we must attempt a description of an experience whose provenance or emergence is not reducible to logical structure, pictorial internal relation or internal similarity; it is an experience of the passage or cut that cannot be explained because those formulations upon which our explanations must be grounded – spooky actions at a distance; communication between space-time separated entities; rigid, naturalized, but anti-phenomenal samenesses – are themselves so profoundly without ground. Like the strange correspondence between distant particles, like the mysteries of communication with the dead (or with tradition), the paradoxically elective and imperative affinities of and within ensemble are to be described within a radical improvisation of the very idea of description (in and through its relation to explanation), one that would move us from hidden and ontologically fixed likeness to the anarchization of variation, variation not (on) but of – and thus with(out[from-the-outside]) – a theme[2].

Il y a beaucoup de choses à tirer de cette citation, mais ce sur quoi je voudrais attirer l'attention, c'est cette idée d'une

description et d’une *variation* « anarchisées » qui ne laissent aucune chance, aucun répit aux équivalences généralisées. Dans la coupure, qu’elle soit interne (à un film) ou externe (entre films), quelque chose se passe, quelque chose d’« étrange » se produit, se transmet, en dépit d’une séparation apparente, autrement dit superficielle. Ce sont les liens, les affins, qui sont eux-mêmes étranges. Comment pouvons-nous décrire ces passages, ces vitesses (contre les déterritorialisations agressives, les accélérations explicatives)? Dans ce livre, il me semble que chacun de nous, à sa manière, tente de décrire comment justement (ou injustement) la variation d’un événement est l’effet d’un dehors plus lointain que toute forme d’extériorité, d’un passage irréductible à n’importe quel symptôme et à toute explication du symptôme. Encore une fois, c’est du dehors (*from-the-outside*) que la variation de ce que nous croyons être le même opère. Un dehors qui reste inexplicable du point de vue de celui ou celle qui enregistre le passage des puissances de la variation. Donc je ne suis pas du tout prêt à expliquer pourquoi Apichatpong continue de travailler avec les mêmes acteurs; pourquoi ou en quoi cela viendrait mettre entre guillemets l’élan anti-, voire ante-, narratif de son cinéma.

La discontinuité pure n’existe pas. Dans la collaboration, pour pouvoir faire ou simplement improviser quelque chose il faut être capable de plonger dans une espèce d’enchevêtrement amoureux. Dans le cas d’Apichatpong, je dirais même que le film-à-faire participe à la construction (et continuation) d’une amitié, d’un lien, d’un attachement. Prenons *Cemetery of Splendour* : c’est le film tout entier qui est une ode, voire une lettre d’amour, à Jenjira Pongpas. Cela fait si longtemps qu’elle et Apichatpong se connaissent qu’elle fait partie de la vie de ce dernier, et même de ses vies, de celles qui animent ses films. C’est chaque film d’Apichatpong qui est comme un portrait de famille, si ce n’est d’amis. Il est des choses, des relations (entre acteurs et réalisateurs, par exemple), des alliances, des pactes, qui se défont plus lentement que d’autres, et même

certains dont on fait tout pour ne jamais s'en déprendre. Qu'on s'intéresse à la question de l'irréversible et on s'aperçoit bien vite qu'elle ne fait qu'une avec les problèmes soulevés par la durée et l'éphémèrement donné.

Il est des tendances qu'on ne peut inverser, mais c'est aussi cela qui nous définit en tant qu'effets provisoires. Si notre tendance consiste à durer – mais seulement dans la fugacité que nous concède ce verbe – quel est donc ce qui nous est cher, ce qui nous émeut, ce qui donne encore vie? Auprès de qui voulons-nous être? De quel entour/socialité voulons-nous? Et de quels matériaux sont faites nos alliances? Bref, je continue d'être hanté par une seule et même question : à quoi tenons-nous? Et ma réponse varie à peine : à ce que le monde a la capacité de croire en nous, et à établir cette confiance mutuelle. Qu'Apichatpong fasse du cinéma *par amour* (pour un peuple, une personne, pour le cinéma lui-même), c'est en effet ce qui me touche au plus profond de moi-même et me donne envie d'écrire *avec* lui. C'est à ce qui crée ou fait du lien que je m'intéresse, par-delà ces notions d'irréversibilité et de chronologie.

Je me rappelerai toujours de cette histoire que m'a racontée mon père au sujet de notre voisine, grande amatrice de séries télévisées et qui, malgré tant d'années passées devant son petit écran, ne comprenait toujours pas comment un personnage mort dans une série pouvait ressusciter ou surexister dans une autre, mourir encore, et ainsi de suite. Manifestement, elle ne pouvait tenir pour établi ou normal cet effet de (dis)continuité, alors même que la mort (disjonction) avait déjà frappé une fois. C'est que le retour du même demeure l'exception à la règle. Bref, on voit combien l'œuvre esthétique a cette formidable, miraculante capacité à court-circuiter le bon sens, la logique des vivants et des morts, *de la vie à la mort*. C'est cela que décortique l'étude suivante de *Tropical Malady*. Il suffit que l'habitude s'effondre pour éveiller toute une série de perceptions, voire de soupçons; pour que dans la rencontre s'effectuent d'autres

manières de (se) parler, de (se) toucher, de (se) penser. Il nous faut, tout comme Apichatpong, développer une sorte de patience, de pragmatisme lent et rigoureux devant ce que nous croyons être identique à quelque chose d'autre.

Je pense à M. NourbeSe Philip, et à cette phrase : « Repetition drives the event and the memory simultaneously, becoming a haunting, becoming spectral in its nature[3]. » Les acteurs d'Apichatpong sont de ceux qui, précisément, *hantent* sans relâche son cinéma, qui s'y re-distribuent malgré leur âge, s'y répètent malgré le processus de vieillissement – irréversiblement mortels. Et c'est entre autres ce que j'ai voulu décrire en disant quelque part que ses films sont des « rêves à suivre » : phantasmes et fantômes qui sont à la fois à suivre (à la trace, *to follow, to haunt*) et à suivre (*to be continued*). J'aime la duplicité d'une telle expression. Pour moi, c'est l'amitié, voire l'amour, que je soupçonne entre Apichatpong et ses acteurs qui est au centre de cette hantise et de cette continuation (différenciation, donc variation dramatique), sans quoi il n'y aurait plus rien à faire.

C'est de cette variation que se réclame l'intercession. Il y a une phrase de Eunsong Kim qui me fait penser à la pratique d'Apichatpong: « You cannot do what I do because you do not love who I love[4]. » C'est que l'objet d'une poétique (du faire) est indissociable de l'amour qui, intimement, reste à faire.

Notes

1. Denise Ferreira Da Silva. « Toward a Black Feminist Poethics. » *The Black Scholar : Journal of Black Studies and Research* 44:2 (2014) : 90.
2. Fred Moten. *In the Break : The Aesthetics of the Black Radical Tradition*. Minneapolis : University of Minnesota Press, 2003 : 91-92.

3. M. NourbeSe Philip. *Zong! As Told to the Author by Setaey Adamu Boateng*. Toronto : The Mercury Press, 2008 : 201.
4. Eunsong Kim. « Found, Found, Found, Lived, Lived, Lived. » *Scapegoat* 9 (2016) : 59.

Ronald Rose-Antoinette

De ce qui donne encore vie

> Je vis d'une couche sous-jacente de sentiments :
> je suis à peine, à peine vivante.
> *Clarice Lispector (1973 : 57)*

Ça commence avec une citation du romancier japonais Ton Nakajima, hissée au front de l'œuvre, qu'il faut lire à la manière d'un avertissement (« *Nous sommes tous, par nature, des bêtes sauvages. Notre devoir d'êtres humains est de devenir comme ces dompteurs qui tiennent leurs animaux sous leur coupe et les dressent même à faire des tours contraires à leur nature bestiale* »), suivie aussitôt d'une image d'une cruauté, d'une sauvagerie plus profondes encore. Ça commence dans une manière d'avant-propos, de présupposé insistant aussi bien sur notre « nature » que notre « devoir » d'êtres humains (et l'on ne peut qu'appréhender le restant du film comme la démonstration de ce qui frappe en premier lieu comme une leçon) et, peu de temps après, avec la rencontre de ce corps sans nom, sans vie, cerclé par un contingent de soldats armés; corps livide, cadavérique, jonchant l'herbe au beau milieu d'une forêt. Ci-gît un mort, et pourtant les militaires, tout sourire, ne manquent pas d'en tirer une forme de joyeuseté, de s'en ravir comme d'un fait évidé de son tragique. Nul ne s'endeuille devant cette fin de vie, qui plus est anonyme (jamais ne verra-t-on le visage de la victime),

que l'un d'entre eux dit simplement avoir « trouvée ». Chacun veut s'exposer, victorieux, en compagnie du cadavre; l'on sourit, plus personne ne bouge, c'est l'instant de la photo-souvenir qui s'insère lui-même dans la cinématique des images. Photo qui n'aura guère la mémoire du défunt pour opération première, sur le principe d'une mnémotechnique qui en conjurerait l'oubli; non, cette photo-là, telle que ces soldats la prennent, et telle que nous la voyons nous-mêmes en train de se faire, est au contraire à leur bon souvenir de ce moment précis, de cet événement auquel ils répondirent présents et vivants. Ce n'est pas du mort dont ils anticipent la mémoire, mais de leur vivant à eux. Qu'à cela ne tienne, ils regardent, non pas le mort humain, mais cet autre regard en vis-à-vis des leurs, vision de l'écran, lieu électif de leur attention.

La dépouille du défunt finit par être acheminée sur une civière. L'un des soldats, à l'aide d'un walkie-talkie, tente une liaison radiophonique avec une femme pour qui il semble avoir le béguin. Seulement, la qualité du signal s'emballe; les paroles de son interlocutrice lui parviennent dans un ramassis de sons irrationnels. C'est que, dans le temps d'une liaison s'effectuant à distance, bien des rencontres, bien des interférences sont susceptibles de se produire et d'en altérer le sens. Lancement de musique pop. Un individu, entièrement dévêtu, erre à travers l'image; partenaire, il nous semble, du paysage où les militaires ont été aperçus. Pour autant, l'homme nu et les soldats armés ne se sont peut-être jamais croisés.

Mais encore : quelques minutes plus tard, ça commence avec l'apparition du générique sur l'image d'un des soldats se sachant à nouveau exposé, fort de sa présence écranique. *Tropical Malady* (2001) : le titre du film, à pleine fanfare de criquets, s'exhibe en toute lettre. Keng (Banlop Lomnoi), soldat qui tombe amoureux devant nous, peut-être même pour nous, feint autant qu'il rate son indifférence pour ce qui se trame en arrière ou au-devant de cette image sans contre-champ (ou c'est elle qui assure

l’altérité de notre regard intimidant – nous autres, visions de l’écran). Ce sourire, ce regard, espiègles, viennent d’eux-mêmes nous débusquer, nous nous savons regardés, et nous voici charmés. C’est-à-dire que, si l’on en juge par la formule de Didi-Huberman, « ce que nous voyons ne vaut – ne vit – à nos yeux que par ce qui nous regarde » (1992 : 9). Reste que les yeux de Keng ne peuvent s’empêcher de rouler et de balayer l’écran, tant le monde auquel nous appartenons et la temporalité de notre vision l’interpellent à répétition. Si réticents à nous confronter, si ce n’est à nous saisir de face, les yeux de Keng errent de part et d’autre du champ, mais pour mieux atterrir à nouveau sur notre existence qui, aussi fantomale soit-elle, ne saurait succomber à l’indifférence[1]. Sans doute répondent-ils à l’impératif du personnage jouant consciemment son rôle, ou réinvestissent-ils une pudeur et une naïveté qui l’écartent faussement du projet narratif. Toujours est-il que l’attitude hésitante du soldat vis-à-vis de l’objectif va jusqu’à porter au soupçon le caractère fictif de l’œuvre – il faut sans doute remarquer que les protagonistes d’Apichatpong évoquent parfois la possibilité d’appartenir à une trame cinématographique, soulignant aussi bien le trait onirique que l’agencement spectral de leur expérience.

S’égrenant près de dix minutes après la première image, le générique vient à sa façon démesurer ou délocaliser le commencement de l’œuvre. Mais alors quelqu’un – ou s’agit-il du film lui-même? – s’écrie qu’une image a toujours-déjà commencé sans nous; ou qu’en réalité, il est impossible que l’art de l’affabulation commence et se termine *pour nous*[2]. Hélas! Nous qui avons pourtant pris soin d’arriver à l’heure (ou n’était-ce avant l’heure?). Mais après tout, qu’est-ce qui constitue à proprement parler une ouverture? Est-il vrai que l’art cinématographique, afin de démarrer, est de ceux qui exigent une décision et un regard humains. Et surtout, en quoi est-il encore nécessaire de perpétuer des traditions – être au début/débuter avec l’être – quand l’art peut aisément se passer de toute ponctualité? Le cinéma d’Apichatpong, comme nous le

verrons, ne cesse jamais de chanter le refrain d'un temps libéré des formes intentionnées et individuées. Du coup, on veut bien donner raison à Nietzsche, ventriloquant à travers Guattari, et soutenir que « [t]out est toujours à reprendre à zéro, au point d'émergence chaosmique. Puissance de l'éternel retour à l'état naissant » (1992 : 131). Car c'est à peine commencé que le film se ré-instaure « au point d'émergence » de ce qui a été, mais aussi de ce qui va être. Et :

> Comme tu vois, il m'est impossible d'approfondir et de prendre possession de la vie, elle est aérienne, elle est mon haleine légère. Mais je sais bien ce que je veux ici : je veux l'inconclu. Je veux le profond désordre organique qui donne pourtant à pressentir un ordre sous-jacent. La grande puissance de la potentialité. (Lispector 1973 : 59-61)

Et si, de vouloir l'« inconclu » nous ricochons à penser à la limite, c'est que nous sommes aux prises avec la pesanteur de notre finitude, de notre souffle retenu. Si fugitive et exhalée, cette vie qu'entraperçoit Lispector, qu'elle nous laisse avec des images à peine vivantes, des mots à peine finis, à peine là. L'éternel retour voudrait-il la coupure, la coupure voudrait-elle l'éternelle singularité du temps sans temps, que nous continuerions de croire à la rareté ou à la préciosité des choses. Et dire que d'un pressentiment, sinon d'une intuition, nous déboutons la tragédie de l'apnée, soufflant l'inestimable « puissance de la potentialité ».

Une amorce de conclusion? Loin s'en faut. Car : alors que Keng se rend au domicile de celui qu'il convoite et se met à parcourir un album photo; alors que nous assistons à la naissance d'une vie amoureuse entre Tong (Sakda Kaewbuadee), jeune garçon de campagne, et le militaire (dont il finit par succomber aux multiples opérations de charme); alors qu'à leur idylle – ponctuée de ballades aussi bien en ville qu'en forêt, d'activités pour le moins ordinaires[3], constellée aussi bien de pudeur que de

poncifs romanesques – nul ne s'objecte; alors que... l'inexplicable se produit et se fait sentir[4]. Je dis inexplicable, car je veux en venir à l'intervention proprement insensée d'une *coupure* dans le courant des images; à cette fin irréversiblement donnée, et conditionnant pourtant le commencement d'un énième film, l'instauration d'une énième fabulation autour d'un esprit qui, errant dans la forêt, terrorise les villageois qui l'entourent. Histoire de fantômes, de « bêtes sauvages », histoire d'un soldat qui se prend pour un héros et prend en chasse ce démon capable d'apparitions aussi étranges que familières dans les méandres de la jungle-nuit. C'est le cours du film, et principalement de son récit, qui s'en trouve alors dévié.

Ainsi dévions-nous vers *La voie de l'esprit,* suivant l'apparition du générique par-dessus la figure d'un tigre grossièrement tracée, dans un devenir-peinture (en pleine hésitation avec le dessin) de l'écran. Autant dire que *La voie de l'esprit* se saisit comme une énième proposition d'Apichatpong s'inspirant d'un conte de Noi Inthanon[5], avec dans les rôles titres Banlop Lomnoi et Sakda Kaewbuadee (à nouveau film, nouvelle distribution), ceux-là mêmes qui personnifient les amants de *Tropical Malady*. Seulement, nous voici débarqués en l'an de l'aphasie : puisqu'au lieu d'avoir à assumer les rôles qu'ils incarnent durant la première moitié de l'œuvre – que nous appellerons *film 1* pour les besoins de cette étude –, les protagonistes se trouvent propulsés à un autre niveau d'action. Curieusement, les deux hommes ne se signalent plus de la même façon, pas plus à nous qu'à eux-mêmes. Ce sont tous les sourires excessifs et omniprésents de *film 1* qui se rachètent sous des traits malveillants dans *film 2*[6]. C'est tout le régime pop de *Tropical Malady* (*film 1*) qui glisse sous la logique de prédation de *La voie de l'esprit* (*film 2*). Le possible est distribué autrement. Assez pour que nous militions pour une éthologie des images – à l'aune du renversement dont nous sommes témoins, des positions qui s'activent, des ennemismes et (contre)tendances qui opèrent.

Avec *film 2* vient donc le temps de la chasse : les deux individus mènent campagne l'un contre l'autre, le déshabillement de l'un révélant un corps tatoué de la tête aux pieds. Or, le problème n'est pas tant de déterminer comment nous en sommes arrivés à un tel détournement, mais d'octroyer pleine licence aux types de perception qu'il déclenche. C'est que derrière la diversité des modalités de commencement un plan de co-composition croissant s'instaure, par inflation de sentirs, ainsi que Weerasethakul lui-même a pu le suggérer en entrevue : « In film, it's more of a gradual accumulation of feelings » (Kim 2011 : 48). Certes, les visages ne nous sont pas totalement étrangers, mais autant dire que leurs manières de se croiser, de se positionner, prennent une tournure pour le moins inattendue, éminemment singulière. Nous sommes appelés à être attentifs à la ruse, aux forces nouvellement jetées dans les corps dés-identifiés.

Quelle angoisse, quel effroi emplissent les yeux de l'homme nu et du soldat lorsqu'ils se font face pour la énième fois! Le paradoxe du retour étant qu'ils peuvent bien s'être rencontrés deux fois, chaque occasion ayant été aussi la première; ils n'ont rien oublié non plus, puisqu'ils en sont, chaque fois, à leur propre découverte. En effet, la vie dans l'éternel retour n'est pas cyclique, mais au contraire libérée des propositions et certitudes apodictiques. Aux yeux de l'un, l'autre n'est jamais le même, puisqu'il semble n'avoir jamais été. « *Oubliée,* c'est de cette manière que la chose *apparaît* en personne, à la mémoire qui l'appréhende essentiellement » (Deleuze 1968 : 183). L'oubli dans l'énième : comment donc dissocier l'avant de l'après si aucun d'entre eux ne s'applique au principe de reconnaissance? Il faut bien que leurs ré-apparitions suspendent les procédures habituelles de la perception : défaire l'habitude que nous avions alors contractée; en contracter de nouvelles; donner du prix à la variation du jeu. Vulnérables, ni vus ni connus, c'est ainsi qu'apparaissent le soldat et l'homme nu à leurs mémoires respectives : c'est par la coupure, c'est-à-dire essentiellement, qu'ils se donnent en présentation. Leur rencontre se dit d'un

temps qui ne vient ni avant ni après quoi que ce soit, d'un temps qui se dit lui-même de la rencontre, de cette fois autre mais néanmoins première. Oublié, c'est ainsi qu'apparaît *Tropical Malady,* tombé dans l'ombre d'un bloc d'images amnésique, « presque aphasique, tantôt se tenant dans le vide, tantôt frissonnant dans l'ouvert » (Deleuze 1992 : 72). C'est le temps lui-même qui ne se souvient de rien, qui œuvre par-delà ses personnalisations et souvenances. Seule une singularité se souvient – est en mesure de dire « *on* se souvient de tout, mais aussi de rien », sans prier l'autorité d'un juge. Souvenir d'une singularisation qui survit même à l'effondrement de toute mémoire subjectivée.

Point de doute, c'est une maladie que de croire au retour des formes et sujets individués, que de croire à l'universalité d'une perception vécue. Mais c'est une maladie qui doit être surmontée. Tant il est vrai que ce qui revient, suivant l'expression centrifuge de la terre, n'est pas le même, autrement dit l'identique, mais une *variation dramatique*. Que la coupure remette ainsi les compteurs à zéro et dégage une nouvelle mémoire reprenant le déjà-vu pour de l'invu, pour quelque chose d'oublié ou d'inconnu : c'est sans se souvenir de l'autre que l'un apparaît, que l'un se trouve appréhendé, saisi par la mémoire de l'autre. Tout porte à croire que la reconnaissance n'a pas lieu parce que l'événement des fixations archaïques est mis hors-jeu et que le film lui-même est sans mémoire des apparences rendues inamovibles. Le non-lieu de la reconnaissance n'est autre que le refus d'un temps pulsé, chrono-métré, assujetti aux formes et aux sujets individués. En somme, et ceci à la faveur d'un tel refus, le vrai n'a pas à être démasqué, mais le masque remplit à plusieurs égards les conditions d'une affirmation de la multiplicité de l'être.

Aussi, comment expliquer qu'un penseur comme Kierkegaard tenait tant à distinguer deux allures du temps, comme deux formes de la répétition? Sans doute parce qu'il ne pouvait

espérer vaincre la mélancolie de l'existence sans mettre au vent ses propres prophéties : « Reprise et ressouvenir, affirmait-il, sont un même mouvement, mais en direction opposée; car, ce dont on a ressouvenir, a été : c'est une reprise en arrière; alors que la reprise proprement dite est un ressouvenir en avant » (Kierkegaard 2008 : 65-66). Si bien que par opposition à une rétrogression de la mémoire, les deux protagonistes de Tropical Malady sont appelés à *se souvenir en avant,* à mettre en scène l'élément différentiel de leur existence. Et si, sous la morsure de l'oubli, rien ne vient avant, rien ne vient après, c'est que la coupure, très nettement exécutée, témoigne de la contemporanéité de *films 1* et *2*. C'est en même temps que ce qui s'est passé coexiste avec ce qui va se produire. C'est en même temps, par la coupure, que le présent est arrivé et pas encore arrivé, privé de toute netteté et instantanéité. Bref, entre *1* et *2 un temps ne s'est pas écoulé*. On se tromperait à croire discerner une ligne de partage entre un avant et un après : en réalité, dans l'absence de reconnaissance entre *films 1* et *2,* c'est la disposition du temps en flèche qui est lacunaire. Pour faire écho à une proposition bien connue de Deleuze et Guattari, la coupure a ici valeur non pas de manque, mais de désir[7]. Or ce qu'elle désire, tout au plus, c'est elle-même; désir de désirer encore; désir désirant, sans autre but que de dissoudre le battement du temps. Ce n'est donc ni avec le passé ni avec l'à-venir qu'il s'agit de faire coupure, mais avec une certaine disposition à les thématiser, à les situer de part et d'autre d'un présent au supplice, épuisé de ses virtualités, alors que ce dernier n'a de cesse de donner (désirer) avec ses figurations inactuelles. Le « je vis à peine » de Clarice Lispector, citée en épigraphe, ne se confond pas avec une personne saisie en pleine agonie, mais correspond plutôt à la clameur événementielle aussi bien insoutenable qu'incontenable par le sujet qui le d-énonce malgré tout.

Ce à travers quoi nous passons – de *1* à *2* – n'est autre qu'un complexe de temps dont la mémoire fait corps avec sa propre

rupture : rupture d'avec le sens téléologique, newtonien, du temps; d'avec la fâcheuse tentation de soumettre chaque image à comparaison, comme si entre elles, malgré elles, devait s'immiscer une relation de type narratif, suivant le schème d'une réduction intelligible. Il y a là une sorte de « détour *pseudo-narratif* » qui ne laisse subsister aucun dogme (de causalité efficiente), aucun principe d'évidence par-dessus leur alliance (Guattari 1989 : 26)[8]. C'est qu'il est non seulement possible de passer de 2 à 1, mais également de faire passer 2 avant 1 sans la tranquilité du bien penseur. D'où le sens et la nécessité même d'une éthologie des images branchée sur leurs attitudes et les affects qu'elles traversent, plutôt que sur leurs supposées liaisons sensori-motrices.

S'il paraît difficile de saisir le temps du film en fonction d'un dénominateur métrique, c'est précisément parce qu'il révoque toute définition ou mesure, et que la *tropicalité de l'esprit* de même que la *voie de la maladie* n'ont de cesse de s'amender l'une et l'autre, de s'impliquer mutuellement. Qu'on se donne la peine d'en faire la somme et pourtant il nous faut revenir aux coupures ayant valeur de commencements. Aussi long soit-il, le film (mais quel film?) est toujours simultanément et topologiquement plus *et* moins que ce que nous en prenons. La réalité du film-pendant-le-film, disputant la fixité du commencement, est là pour témoigner de cette (prise de) conscience mal ajustée. C'est que, du point de vue d'un commencement quelconque, tout paraît sans précédent – indéfiniment long et inconséquent.

En pratique, nous ne savons rien du film, c'est-à-dire de sa durée, si l'on prête la moindre importance aux devenirs intensitaires qui le modifient. Précisément parce qu'il ne commence ni ne prend fin là où nous le voudrions, en le soumettant à l'arsenal d'une pensée utilitariste, *Tropical Malady* nous ouvre à l'idée d'un non-objet (sans contours propres). L'étude du film suppose donc une topologie des puissances latitudinales (selon tel ou tel degré intensitaire) et longitudinales (sous tel ou tel rapport

extensif) d'après lesquelles il (se) compose. Autrement dit : commencement et fin sont indignes des allures du film, de son anexactitude anti-narrative et anti-psychologique.

Keng et Tong sont ainsi les noms d'une expérimentation, par où toute ressemblance et ordonnance entre *1* et *2* se voient annulées. Déformation des personnes, dissolution ou involution des formes : en se gardant de sacrifier les détours et les fugitivités de l'événement, Apichatpong donne à contempler une variété de styles existentiels qu'on ne saurait localiser relativement à un temps lui-même désubjectivé. Ce ne sont pas les histoires qui ont à être suivies dans un ordre précis, mais c'est au conte (que démultiplie Apichatpong) qu'il revient de nous guider à travers ce champ d'expérimentation qu'est *un-film-pendant-un-film,* de libérer les variations de vitesse, dramatiques, entre devenirs rythmiques et affects de subjectivation, entre forces plus-qu'humaines et appétitions de toutes sortes. « Weerasethakul's unique compression of past, present and future defines a filmic present that encapsulates everything that has happened before as something that is happening again » (Joo 2011 : 92). La progression narrative a beau faire, le temps de *Tropical Malady* est à la fois illocalisable et inénarrable.

N'importe où, n'importe quand : un film est un rêve à suivre, c'est-à-dire à faire. Un film s'anime et se met à vibrer par lui-même, créant son propre précédent. Tout ceci pour dire qu'en contournant le développement narratif de l'idylle entreprise par les deux hommes, Apichatpong ne prétend pas qu'il n'y a pas de suite. Car il y a une autre voie, ou une autre façon de faire suite tout en portant en accusation l'identité du présent. C'est d'ailleurs le sens du quelconque, comme de l'indéfini, de nous laisser croire que l'alternative commence peut-être avec *film 1*. Déjà plus qu'un : *+1*.L'alternative n'étant jamais que pliée au-dedans de l'image, co-présente au régime actuel de l'expérience – balayant d'un revers le dilemme entre un avant et un après. L'événement a lieu mais l'intensification

continue ailleurs (ou continuait déjà), dépassant ainsi l'image-concept et le sujet narratif qui la grève. Il ne s'agit pas moins d'abolir l'individualité du présent : passé-présent et présent-futur coexistant dans l'élément différentiel et transitionnel de la coupure.

S'en déduit l'image d'un cinéma pour lequel ce qui se passe entre les deux régimes d'images-corps a valeur aussi bien d'ouverture que d'affirmation (d'un pluralisme existentiel, en forme de procédure d'hétérogénéisation). Par où Apichatpong fait image, et n'hésite pas à en inférer une vie plus riche, plus contingente, plus variante que nous le pensions : dégageant ainsi une série de micro-perceptions ayant pour vocation de repérer par-delà (ou en-deçà) des actualités trop raides des trajectoires à peines vécues. Aussi n'y a t-il d'images de quotidienneté – ce que donnerait à saisir sur le vif le générique de *film 1,* par plans très furtifs de commerçants réalisant la présence de la caméra – que moyennant la concomitance (et la transversalité) de réalités impalpables. Apichatpong, à tout propos – si ce n'est hors de propos – s'arroge le droit de neutraliser toute querelle entre fausseté et véracité.

***

« I would like to remember the time when I was still in my mother's womb, but I don't have the concentration for that » (Weerasethakul 2009 : 105).

Où et quand tout a commencé? Ni Weerasethakul ni personne d'autre d'ailleurs ne saurait se souvenir d'une vie qui n'a jamais entièrement été la sienne. C'est là une proposition qui mérite d'être annexée au fait que le commencement est une limite à laquelle Boonmee (du film éponyme réalisé six ans plus tard par Apichatpong), pourtant fantôme de ses vies antérieures, est incapable d'aboutir : c'est le souvenir même qui lui semble impossible. Et la mémoire de celui-ci ne s'épuise pas sans que le possible ne s'étiole de lui-même, que la faculté de voir n'atteigne

à sa propre limite, dans une image aveugle (« Qu'arrive-t-il à mes yeux? Ils sont ouverts, mais je ne vois rien »), et que la pensée ne se heurte à son propre infranchissable jusqu'à rendre le souvenir tout bonnement infaisable (« C'est ici que je suis né, dans une vie dont je ne me souviens plus »). Ainsi n'y aurait-il d'inoubliable qu'une vie plus large, plus vaste que toute immensité, que toute étendue qualifiée. N'y aurait-il d'inoubliable que ce qui n'a pas même commencé; ce dont le commencement, la naissance, le début ne sont jamais advenus. C'est au contraire tout ce qui a été rendu possible qui s'expose à l'oubli. Ce dont la mémoire est le plus capable, tout compte fait, c'est d'appréhender le vécu comme quelque chose d'oublié, d'insouvenable. Un futur, inoubliable.

> Pour évoquer le passé sous forme d'image, il faut pouvoir s'abstraire de l'action présente, il faut savoir attacher du prix à l'inutile, il faut vouloir rêver. L'homme seul est peut-être capable d'un effort de ce genre. Encore le passé où nous remontons ainsi est-il glissant, toujours sur le point de nous échapper, comme si cette mémoire régressive était contrariée par l'autre mémoire, plus naturelle, dont le mouvement en avant nous porte à agir et à vivre. (Bergson 1939 : 87-88)

Si ce qui « nous porte à agir et à vivre » peut s'appeler croyance, il faut sans doute se trouver dans des conditions où l'on est prêt à *contracter* quoi que ce soit, à lutter pour de nouveaux espaces de pensée, de sensation et de perception. Il faut être de tempérament guerrier – un combattant à qui il revient d'inquiéter les moralismes, les vertuismes qui font de ce monde une apparence et de la vie une anomalie. C'est l'éthique à laquelle il s'agit d'adhérer pour pouvoir passer d'un *film* à l'autre sans se laisser dominer par une image du passé. Sauf que cela ne va pas sans la liquidation d'un certain apprentissage (d'images-souvenirs), l'éviscération de certaines façons d'intervenir dans

le passé et d'y puiser ce qui paraîtrait utile à notre perception actuelle. Oui, que la perception apprenne ce qu'il en coûte de se faire une habitude[9]!

> Je suis humble et n'éveille pas sans malaise un passé depuis longtemps mort. Les vivants, quelque science qu'ils en aient, ne possèdent pas le passé comme ils le croient : celui-ci, s'ils croient le tenir, leur échappe. Je me donne ces excuses : bâtissant ma théorie, je n'oubliais pas qu'elle mène à un mouvement qui se dérobe; je ne pouvais situer qu'ainsi le sacrifice qui nous incombe. (Bataille 1954 : 155)

Restant au plus près de ce « mouvement » dans lequel s'engouffrent Kierkegaard, Bataille et Bergson, il nous faut maintenant penser en quoi cette contraction éthique proposée par Apichatpong est conditionnée par une véritable fugue, une errance qui colore d'étrangeté plusieurs de ses images.

Soit *film 1* : nous sommes sur le lieu de travail de Tong, une usine à glace où le courant des images nous conduit de manière intermittente, sans aucune explication. Nous surprenons le jeune homme en train de tailler dans un bloc de glace, avant qu'il ne se dresse et dirige son regard vers une situation hors champ; le plan qui suit encadre au premier plan une statue représentant un cygne sur le point de prendre son envol. Face à ce dernier, une rivière dont l'autre rive est bordée de maisons, d'une route, etc. La caméra demeure fixe, opérant néanmoins un zoom sur l'image. Le travailleur est évacué du champ profilmique; l'image ne retient de l'usine à glace que le bruit strident de ses machines à découper. Un cygne, une rivière, une berge, des maisons, des voitures, des arbres, un ciel : rien de particulièrement ravissant, rien de bien séduisant, c'est là une image d'une banalité, d'une vicinalité telles qu'elle n'émet de sens qu'à elle-même. Comment pourrait-elle nous renseigner sur l'état psychologique du personnage, tandis que c'est le regard de Tong qui semble se

vider en elle, s'épuiser ou se confondre en elle (le plan se dissipe par un fondu au noir), dans son élémentarité (une eau boueuse, un ciel laiteux, une terre, un rivage dont on ne sait quel sens tirer), dans sa vivacité (tout y est en mouvement, y compris le cygne « saisi » dans son élan et le tranchant des machines sciant outre horizon)? *Tropical Malady* (*films 1* et *2*) est émaillé de détails de ce genre, d'images arraisonnées à ce type d'ineffabilité, ouvrant sur de l'indéterminé, sans direction précise.

Soit cette autre scène de *film 1,* lorsque le chien de Tong veille sur le sommeil de son maître enveloppé dans un hamac. L'animal est pris dans une sorte d'expectative, oreilles dressées, prêt à… Prêt à quoi, tout compte fait? Ni l'homme ni le chien ne se déterminent à bouger; l'un dort, tandis que l'autre veille. Et pourtant, tout ce que nous essayons de figurer c'est le mouvement que pourrait exécuter l'un ou l'autre à un moment ou à un autre. Image à intensité zéro, animée d'un degré d'irrésolution. Que va-t-il se passer? Que peut-il arriver? Ce dont l'animal est capable, nous ne le savons pas. Soit. Mais que la perception est longue! Anticiper. Mais quoi donc? Tant le signe de l'image est sur le point de s'effilocher, d'être porté à son plus haut point de contrariété.

À vrai dire, c'est toute l'opération Weerasethakul qui est machinée de travers, marquée de plusieurs films – en faux raccords – comme autant de ruses, de crochets, de virées ou contes fantastiques. Il suffit de regarder les multiples digressions « pseudo-narratives » d'*Oncle Boonmee* (2010) pour comprendre que, chez Apichatpong, les films ont aussi valeur de miscellanées : un buffle retombe sous la tutelle de son propriétaire, un photographe est pris dans un devenir-primate, une défunte épouse réapparaît le temps d'un souper, accouplement d'une princesse et d'un poisson-chat, réapparition du fantôme, décès de Boonmee, prolifération d'yeux rouge flamboyant, dédoublement d'un moine, et ainsi de suite… Telle est la force (et la fuite désirante) de l'à-côté comme détour

optionnalisant. De l’intérieur même de chaque histoire émerge une aventure, une autre tournure, habitant et multipliant ainsi les points de vue. Chaque ligne s’instaure comme plan (et point) d’une autre ligne, chaque point de vue comme milieu d’une perspective insoupçonnée.

***

Paroles (et chanson) que nous pleure un soldat à la fin de *La voie de l’esprit* : « À présent, c’est moi-même que je vois. Mère. Père. La peur. La tristesse. Tout ça était si réel, si réel, que ça m’a donné vie. » Mais quel est donc ce « ça » auquel l’homme se réfère? Quel est ce *ça* « si réel, si réel » qu’il soit pour lui souffle de vie alors même qu’il fait face à la menace du tigre juché sur un arbre? À croire qu’il s’agissait pour lui, comme pour Lispector, de vivre « d’une couche sous-jacente de sentiments », d’être à peine vivant, à peine là. À croire que de n’avoir jamais su (et jamais pu) vivre la vie, d’avoir longtemps erré dans la jungle comme un fantôme du futur, du passé, il n’eut jamais l’occasion d’éprouver ni la peur ni la tristesse d’être incarné. C’est même pourquoi l’inconscient expérientiel (*ça*) est à la fois père, mère et orphelin, filiation de toutes les filiations (illégitimes et non causales). C’est aussi pourquoi l’indéfinition de *ça* qui donne vie, bien qu’il soit fait de l’étoffe du tigre, des personnes, des arbres, du cosmos qui innervent sa vision, est sans souvenir de qui ou de quoi que ce soit. C’est le sens du devenir comme de l’éternel retour que d’apprécier la vie, de lui donner naissance et consistance, autrement dit de la réaliser.

> Le devenir est ce qui, littéralement, s’évade, fuit, échappant tant à la *mimesis,* soit l’imitation et la reproduction (“Le mimétisme est un très mauvais concept…”), qu’à la “*memesis*”, soit la mémoire et l’histoire. Le devenir est amnésique, préhistorique, aniconique et stérile; il est la différence en pratique. (Viveiros de Castro 2009 : 131)

Et comment douter un seul instant qu'une vie nous a toujours précédés, qu'une vie nous a toujours devancés? Comment douter qu'à travers soi s'insinue une ligne de vie excédant tout commencement comme toute fin d'une existence subjectivée? Rien ne va de soi, et la vie n'est nullement identifiable à quelques traits ou comportements bien réglés. Le devenir dans le *ça* n'est à l'image de rien, à la merci de personne, d'aucune généralisation historique; et c'est en effet ce que suscite le passage de *+1* à *2* (le devenir d'*un* film – puisqu'indéfini « en pratique » – est lui-même « amnésique » et « préhistorique »; une image sans image, c'est-à-dire sans mémoire); ce que le soldat de *La voie de l'esprit* admet avec une émotion laissant transpirer toute l'importance et l'intensité (le *si* contenu dans le « si réel ») de la vie qui lui est donnée. C'est donc dire que, par le passage en force de ce qui ne se souvient de rien et pourtant donne vie (cette « différence » dont parle Viveiros de Castro), ce dernier s'intercepte dans l'instant vertigineux d'une vie à peine vécue.



Force de l'image contre raison du pensable : on n'a pas suffisamment souligné à quel point le cinéma d'Apichatpong est au service d'une *indéfinition* du présent œuvré dans l'immédiateté du rapport entre passé et futur, et que ses films participent d'un temps sans temps, c'est-à-dire d'un *passage,* d'une émotion entièrement soustraite à n'importe quel commencement comme à n'importe quelle fin. Si bien qu'entre le passé et l'avenir il n'est de délai que quasi nul, *inframince* pour le dire à la manière de Duchamp[10]. Et si *Tropical Malady* en appelle justement à une pensée de l'inframince, c'est peut-être parce que le film suppose une pratique interstitielle de l'image – de *l'image à faire,* à agencer du milieu de ce qui passe et fait échec à toute distribution et évaluation du temps. Pensée qui, pour l'occasion, se transforme en l'équivalent d'un acte proprement éthique, d'un acte de foi : non pas d'une vie après la mort, mais d'*une vie pendant la vie,* contemporaine de cette vie-là (nullement

à titre posthume). Rien n'édicte que l'individualité soit le siège d'un rêve ou l'épicentre d'une vie. C'est en tout cas dans cette perspective que Whitehead peut écrire : « Life lurks in the interstices of each living cell, and in the interstices of the brain » (Whitehead 1978 : 105-106). Et qu'Apichatpong n'a de cesse de fissurer ses personnages, de les situer hors sujet, par-delà vrai et faux, comme lorsque le moine d'*Oncle Boonmee* s'observe dans l'instant qui était et cependant sera. Comme si le temps ne vivait que sous le mode d'une *interstitialité* ou *fantomalité,* loin des équilibres homéostatiques, irréductible à telle cellule comme à telle image individualisée. Les formes de vie d'Apichatpong, lors même qu'elles s'interceptent dans un rapport d'étrangeté, s'inclinent devant la nécessité – l'innocente nécessité – d'un entre-deux, d'un illocalisable où elles oscillent et font éclipse.

Simultanément terrifiant et inspirant : un effet *peut* précéder sa cause.

Mais alors, la *confection* du temps, n'est-ce donc pas ce vers quoi les images d'Apichatpong regardent – non du côté de l'utile, lui-même saturé d'images cruelles envers l'inconnu et le non-vécu? Or, comment donner vie à « l'écheveau mouvant des temps », pour reprendre ici la formule de Didi-Huberman (2002 : 273)[11]? On comprend ici toute la difficulté de l'œuvre qu'Apichatpong se donne *à faire* : canaliser ce temps fou qui, « pour devenir visible, “cherche des corps et, partout où il les rencontre, s'en empare pour montrer sur eux sa lanterne magique” » (Deleuze 1964 : 26). Il n'y a pas lieu de s'étonner devant le fait qu'Apichatpong s'invente autant de temps en vue de fabriquer ses images, mais aussi de nous les faire sentir : une durée, peut-être même une éternité, mais une éternité néanmoins conçue. Il n'est pas rare que l'image (et la soi-disant narration à laquelle elle agrée) devienne le plan de vol (un lent éternel détour) d'un passage-temps qui, tout bien considéré, reste à faire. Le temps des images, ainsi confectionné, souffle si bien l'emmêlement et l'indéfinition que nous ne saurions dire exactement où nous

atterrissons, où nous faisons escale, aussi brève soit-elle. Il faut alors *tenter* le lieu.

> La vie est le plaisir de l'émotion, dérivé du passé et aspirant au futur. C'est le plaisir de l'émotion qui était alors, qui est maintenant, et qui sera alors. […] L'émotion transcende le présent de deux façons : elle "sort de" et elle "sort vers". On la reçoit, on la goûte, on s'en dégage de moment en moment. (Whitehead 2007 : 214)[12]

Que la vie soit redevable de ce passage (« de » et « vers »), de cette *sortie* que Whitehead abrite sous la notion – à première vue personnalisante – d'émotion, les images et les situations d'Apichatpong ne manquent jamais de le souligner. Si le passé ne cesse jamais d'être, mais d'être ce-qui-hante, il faut aussi dire que l'à-venir n'est jamais tout à fait sauf d'un présent qui ne cesse de passer en lui, et « que le même "*maintenant*" tout à la fois conclut son passé et commence son avenir » (James 2007 : 80). Mais en quoi, et même pourquoi devrions-nous nous réjouir si nous vivons davantage de ces passages que d'une définition du présent? Peut-être est-ce parce que l'expérience transitionnelle (dont les termes ne doivent être administrés d'avance, par la force) est en rapport analogique avec l'émotion créatrice qui nous exempte de toute compacité individuelle. Les passages sont les seuls points de vue, les seules réalités qui vaillent sous le faisceau d'une *esthétique de la terre* : se dé-tournant (de, avec, vers) elle-même. À vrai dire, à la lumière des propositions (non-standards) avancées par Apichatpong, il nous faut revoir cette idée d'émergence (ou d'émotion) telle que l'exposent Whitehead, et après lui James : le moins qu'on puisse dire est que *Tropical Malady* déploie un sens de l'émergence bien moins linéaire et unidirectionnel que les deux dernières citations suggèrent. Conformément aux images-temps d'Apichatpong, provenance et aspiration ne sont attribuables à aucune région du temps (les prophéties de Boonmee

sont remarquables à ce titre). Futur-passé, indéfiniment et « transversablement » désirés : un mouvement doit être expérimenté en vue d'atteindre à leur limite.

Créer ce passage para-linéaire : on ne saurait mieux concevoir la trajectoire artistique d'Apichatpong, et donc sa manière de faire ritournelle. C'est ainsi que par la coupure, du milieu que celle-ci engendre, Keng et Tong synthétisent eux-mêmes cette (contre-)tendance et dérive du devenir. On ne soulignera pas assez ce qu'Arnika Fuhrmann remarque au sujet du film, à savoir que le désir homosexuel entre les deux individus est lui-même une atteinte aux arrangements normatifs du temps : en se présentant comme une situation ordinaire, imperturbée par le conservatisme (répressif) ambiant d'une part, et en personnifiant la « non-cohérence » du film, c'est-à-dire sa contre-mémoire (Fuhrmann 2016: 131). Avec *Tropical Malady,* c'est l'image du temps (de sa reproduction) qui est disloquée par un amour n'appartenant ni à un avant (primitif) ni à un après (dont la menace est repoussée), mais qui s'émancipe du battement du temps.

« A vagrant now and again » : ce sont des refrains de ce type qui font que de grands noms de la science-fiction tels que Samuel R. Delany (1994 : 20, 79), voulant appréhender le glissement et la brièveté de l'*à-peine-là,* doivent être lus en bordure des films d'Apichatpong[13]. Que le temps soit essentiellement flottant et mélangeant, c'est-à-dire coexistence du passé qui n'est plus et du futur qui n'est pas encore avec un présent indéfiniment ouvert, jamais ce dernier ne renonce à cette idée. « Dans la singularité des paradoxes, nous dit Deleuze, rien ne commence ou ne finit, tout va dans le sens du futur et du passé à la fois » (Deleuze 1969 : 98). Et c'est toute la force et la singularité du voyage non pas dans le temps, mais du temps même, à savoir de se « passéiser » et de se « futuriser » à la fois, de ne pas se donner comme tel. Mais l'émotion, ou l'« avec » dans le *com-*plexe, n'est-elle pas le seul (non)sens (indéfiniment multiple) de

l'« à-la-fois »? En fait, je ne saurais mieux expliquer cette idée que ne le fait Apichatpong lui-même à travers son Boonmee (rêveur, ou re-souvenant de son propre futur-antérieur, que l'intitulé du film qualifie de « vies »), ou même ses amoureux-haineux dans *1* et *2* (aux identités continuellement trahies). Le problème du sens chez Apichatpong n'est pas simplement double, il est avant tout paradoxal, foudroyé d'émotion.

***

Je lis dans *L'expérience intérieure* de Georges Bataille que « [l]'expérience est la mise en question (à l'épreuve), dans la fièvre et l'angoisse, de ce qu'un homme sait du fait d'être » (Bataille 1954 : 16). Et je m'aperçois, dans une lecture perpendiculaire à celle de Bataille, que c'est dans la sueur et la stupeur que le soldat de *film 2,* après avoir rampé dans un style contraire à sa nature humaine, n'a d'autre option que de confronter le tigre dont il traquait l'esprit; que c'est dans la dangereuse proximité du fauve et du militaire, plongés l'un et l'autre dans une nuit d'extase, que se vérifie la mise à l'épreuve de ce que nous savons nous-mêmes du fait d'être humain. C'est que, soudain, l'animalité du soldat est ombrageusement liée à l'éloquence du tigre-chaman. La langue – sinon le langage – dont ce dernier fait usage est saisie dans un effort de transduction (de sous-titrage fabulatoire, comme dans l'exemple du singe qui s'adresse plus tôt au soldat) par où il ordonne à l'humain de se rendre. Mais il n'est pas de lèvres sur lesquelles l'on puisse lire et délibérer, seulement des voix qui se suivent, s'entrechoquent, se distordent.

Or, qui se croit humain et qui se croit animal dans toute cette histoire? C'est à s'y méprendre. À vrai dire, je ne sais pas si le mot de réversibilité renvoie le plus adéquatement possible à ce passage d'animalité, mais je crois pouvoir dire qu'une réelle indécidabilité concernant la position de l'un et de l'autre sur le spectrum des chairs vivantes annule la césure anthropologique

qui invaliderait la perspective, autrement dit *la voie,* du tigrement humain. L'intercession ou le chamanisme d'Apichatpong s'élève contre cette « bifurcation de la nature »[14], et s'extasie dans une dernière séquence où la réalité parlante de l'animal et le devenir bestial du soldat s'impliquent l'un l'autre. L'injonction morale du départ, imputée au romancier japonais, se tarit devant la nuit, devant la bête, devant l'indécidabilité même de la parole et l'assujettissement du soldat. Et je dis indécidabilité non seulement parce que la nuit devient fauve, mais parce qu'elle est aussi solaire. C'est à ceci près que chacun reconnaîtra l'épilogue de *Tropical Malady* : à la cime des arbres dont le verdoiement s'éclipse dans le lever d'un jour, nappant lui-même le dévoilement d'un soir.

> Even though I grew up in a small town where the land is flat, there were strange animals sounds in a quiet night not like those up on the hills. The tales and the landscapes were imprinted in my mind. I always imagine a parallel world with these elements, one where I did not physically live. When I had a chance to make films, which in itself is to create another world, I always resorted to this jungle. The love and fear of mysterious darkness and jungle became my addiction, along with filmmaking. (Weerasethakul in Quandt 2009 : 225)

Que le jour s'éclipse le temps d'une image, d'un rêve, d'une existence fantomale, c'est là un préalable auquel le cinéma ne résiste. Mais se pose alors, sans trêve : où mettre la limite du jour et de la nuit sinon dans un contraste[15], une transition libérée des prétentions systémiques et formelles? Où et comment faire image d'un temps-sans-temps, insubordonné, si ce n'est à partir d'une « opacité mystérieuse », d'une étrangeté irréductible aux conventions de la perception? L'intraductibilité du singe et du tigre, malgré la parole et les mots dont ils sont dotés, est sans doute symptomatique de leur *enchevêtrement limite*. La fabulation

– si le terme est suffisamment susceptible à ce genre de parler-étrange-à-distance – est partie prenante du croisement humain/non-humain, et de l'entretient de leur opacité mutuelle. Il n'est pas de différence à réduire, d'étrangeté à élucider au motif d'une *ap*préhension supérieure.

> Il y a dans ce verbe comprendre le mouvement des mains qui prennent l'entour et le ramènent à soi. Geste d'enfermement sinon d'appropriation. Préférons-lui le geste du donner-avec, qui ouvre enfin sur la totalité. (Glissant 1990 : 210)

Les transparences (rapports à soi) ne sont jamais que les abréviations d'un monde affranchi des seuils humains (début, fin), trop humains. Si l'on insiste à ce point sur la création de différence, *à partir de la différence,* c'est qu'il nous semble que le seul moyen d'y parvenir est de garder en considération la part d'ineffable (c'est-à-dire d'intraduisible) qui se dérobe à l'empire du possible. L'opacité est l'attitude qui doit aussi nous guider lorsque nous prenons Apichatpong pour intercesseur. Ainsi, enveloppé dans le bruit nocturne, je ne puis ramener à moi (m'approprier) cet entour, ce rêve qu'est le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul. Je ne prétends pas le comprendre, ni (me) l'expliquer. Je n'ai pour lui qu'une sympathie (« donner-avec ») qui vise à prolonger l'émerveillement, l'amour et la peur (« the love and fear ») du mode d'opacité qu'il pratique. Ce pour quoi les différents trajets qu'emprunte ce texte sont indicatifs d'un refus, celui de jauger, c'est-à-dire d'évaluer l'œuvre d'Apichatpong selon un « barème de transparence » (Glissant 2011 : 14, ma traduction) tel qu'institué et désiré par les philosophies de l'Occident.
Cela étant, je m'intéresse à la façon dont il inquiète et parfois redouble les idées et les propositions qui m'animent. Quand bien même je ne cherche pas à visualiser son cinéma devant l'horizon de transparence tracé par les onto-épistémologies européennes, je désire profondément leur rencontre, avec l'espoir que celle-ci, sait-on jamais, complique et intimide le thème du

retour. C'est que le cinéma d'Apichatpong Weerasethakul nous permet d'imaginer un dehors plus grand que les formes et les images ventilées dans les espaces de pensée où plusieurs contemplateurs de temps finissent par être mis au rang. S'il paraît hospitalier aux idées engendrées et diffusées par une chorte de penseurs eurocentriques (majoritairement blancs, hommes), son œuvre freine voire interrompt leur légitimité transcendantale en occasionnant ces limites et coupures qui les/nous exhortent à penser de nouveau. Ainsi nous ne partons pas en ligne droite, nous ouvrons plutôt sur la totalité du monde. Un tel cinéma, comme expérience, c'est-à-dire comme *pensée*, met à l'épreuve ce que « Je » crois savoir de l'être et du devenir. En d'autres termes, la décolonisation de la perception ne saurait avoir lieu sans porter atteinte aux idées et aux propositions avec lesquelles je vis (et qui me hantent). Comme le dit si bien l'écrivaine et cinéaste Trinh T. Minh-ha, la seule attitude qui vaille est celle où l'on parle auprès de (*speak nearby*), par aventure et créativité.



Apichatpong n'est réalisateur de temps qu'à force d'apprécier et de dramatiser son intempestivité. Temps (de l'histoire, de la survivance, du devenir, de la nuit-jungle) et images se nouent en une trame expérientielle où la figure du fantôme, de ce qui est parti et pourtant fait retour, de ce qui fait détour, n'est pas moins réelle et actantielle. D'où qu'ils nous viennent, peu importe comment ils s'y emploient (qu'il s'agisse notamment du film-rêve[16]), les fantômes voyageurs de Weerasethakul ne prennent vie sans que l'indéfiniment ouvert (trans-apparitionnel et transversible) ne leur vole leur chance d'être ici et maintenant—*de passage*. Le regard du soldat se braquant à plusieurs reprises sur la caméra qui le cadre durant le générique-début de *Tropical Malady* (*film 1*) participe à sa façon d'une mise en question du temps filmique : sans doute éprouve-t-il une gêne, à peine masquée, à s'adresser à nous comme à des fantômes, après

avoir ainsi défait toute distance écranique. Mais : « D’où, de quel lieu et de quel temps, nous parle donc ce fantôme? » (Didi-Huberman 2002 : 32). Si « l’interprétation vraiment “historique” », ainsi que l’a proposé Nietzsche, consistait à parler « en fantôme à des fantômes » (1988 : 71), comment donc ne pas imaginer que c’est en cette qualité-là, autrement dit spectrale, que s’adresse aussi l’oncle Boonmee à celles et ceux qui viennent le visiter; que c’est en contemporain de ceux qui ne sont plus ou pas encore vivants, en contemporain historique, et par conséquent fantomatique, qu’Apichatpong se met à faire (image) du temps?

D’où la question de Didi-Huberman : « Pourra-t-on jamais *prévoir* ce qui, du passé, est appelé à *survivre* et à nous hanter dans le futur? » (2002 : 512), que je modifie comme suit : comment entrevoir ce qui d’aujourd’hui hante, toujours-déjà, cet hypothétique lendemain? Et à quoi, à quels signes reconnaît-on ce qui de notre vécu sera appelé à errer encore et maintenant (« now and again »)? Il n’est que la force du changement pour inquiéter les catégories de répétition et de reconnaissance, et donner l’occasion de s’étonner devant l’art de la variation. Car une éternité seule – une éternité pas simplement nietzschéenne, puisqu’il faut également se projeter dans l’activité et la technicité du détour – peut « voir » ce qui aura réussi à vaincre cet affreux oubli de mémoire. Mais alors veut-on – pensons-y un instant – continuer en errant dans le présent de celles et ceux qui hériteront du nôtre? Il ne suffit pas de survivre, il faut se donner les modes d’une fugitivité qui soit, certes, protestataire vis-à-vis de ce qui nous fige (et nous défend de rêver), mais devienne aussi l’agencement d’un amour innocent. C’est ce que l’épouse de Boonmee, Huay, semble vouloir lui exprimer : « Les fantômes ne sont pas attachés aux lieux, mais aux personnes. Aux vivants. »

Et si nous étions déjà en vie?

Notes

1. Et Didi-Huberman d'ajouter : « Inéluctable est pourtant la scission qui sépare en nous ce que nous voyons d'avec ce qui nous regarde. Il faudrait partir de ce paradoxe où l'acte de voir ne se déploie qu'à s'ouvrir en deux » (1992 : 9). Il s'agit bien, pour Didi-Huberman, d'emboîter le pas au phénoménologisme de Maurice Merleau-Ponty, autour notamment d'une inéluctable Visibilité. Voir à ce sujet le chapitre « L'entrelacs – le chiasme » dans Merleau-Ponty 1979.
2. La thèse de l'éternel retour chez Nietzsche est splendidement exprimée dans l'un des discours de Zarathoustra, « De la vision et de l'énigme » : « De cette porte nommée Instant une longue rue éternelle va en *arrière* : derrière nous s'étend une éternité. Ne faut-il pas que tout ce qui sait courir ait déjà suivi cette rue en courant? Ne faut-il pas que tout ce qui peut arriver soit déjà une fois arrivé, ait déjà été une fois fait ou soit déjà passé une fois en courant? [...] Et toutes les choses ne sont-elles pas ainsi fermement liées, de telle sorte que cet instant entraîne toutes les choses à venir derrière lui? *Donc* – lui-même aussi » (Nietzsche 1983 : 191).
3. Au surplus, un air de quotidienneté flotte autour de leur paisible idylle, au point où les prises d'images et de sons (sur un mode proche du documentaire) se font par endroits intrusives, quitte à perturber leur intimité. L'image du soldat, concomitante au générique et qui, du regard, nous retourne la pareille, semble faire écho à la gêne occasionnée par la présence, tout aussi intrusive, de la caméra. Et c'est ici que se profile l'une des thématiques abondamment commentées par la critique : l'étrange naturalité, voire familiarité, des mises en images du cinéaste. Pour Claire Valade, la façon même dont Weerasethakul mêle le fantastique avec le quotidien « comme si c'était une chose tout à fait naturelle » suffit à décrier son réalisme et à ne pas « s'y attacher », alors qu'au contraire, aux yeux de Natalie Boehler elle « cultive une sorte de naturalisme du surnaturel » qu'il s'agit de célébrer (Valade 2011 : 50-51; Boehler 2011 : 302, ma traduction).
4. Qu'on me permette une note au sujet de cet inexplicable, d'autant qu'il n'induit en rien son annulation dans l'ordre infra-empirique. Il en va même autrement : rien n'explique sur le plan des images-corps cette différence essentielle, cruciale qui les coupe en leur sein. L'explication ne peut être identifiée à son négatif, à son impossible, à ce qui s'y oppose le plus farouchement. Aussi, c'est l'inexplicable

qui produit le choc des images, et non l'inverse. « Que la différence soit à la lettre "inexplicable", il n'y a pas lieu de s'en étonner. La différence s'explique, mais précisément elle tend à s'annuler dans le système où elle s'explique. Ce qui signifie seulement que la différence est essentiellement impliquée, que l'être de la différence est l'implication. S'expliquer pour elle c'est s'annuler, conjurer l'inégalité qui la constitue » (Deleuze 1968 : 293).

5. Noi Inthanon est le nom de plume de Malai Chupinit, auteur du livre *Long Phrai : Suea Kueng Puthakan* (1955) d'où est également extrait le titre thaïlandais du film : *Satpralat*, littéralement « monstre ».
6. Il ne faut pas se laisser « leurrer » par la numérotation qui donne à séquencer le déroulement du film. 1 et 2, mais nous pourrions tout aussi bien avancer 1 et 1 et…, en vue de souligner l'éternel commencement de ce que nous éprouvons dans la perception.
7. On reconnaîtra le leitmotiv de *L'Anti-Œdipe* (Deleuze et Guattari 1972).
8. Guattari de préciser qu'une des finalités de ce détour est de « cadrer une mise en scène *dis-positionnelle,* une mise en existence, autorisant, en "second" lieu, une intelligibilité discursive » (1989 : 26). Cette « mise en existence » est ce que nous appelons individuation, métamorphose des sujets ou des choses qui participent d'une situation (mouvement) loin de l'équilibre.
9. Soyons d'avis à dire que c'est justement cette torsion de l'habitude qui définit cette manière qu'a Weerasethakul de batailler, et que la passion de ses images pensantes est complice d'une défamiliarisation d'avec celles qui les ont précédées. *Contre l'accoutumance*.
10. « Dans le temps un même objet n'est pas le même à 1 seconde d'intervalle » (Duchamp 1999 : 21). L'inframince est le thème d'une perception promise au devenir, à sa vitesse comme à son échelle trans-apparitionnelle.
11. Ce sont nos perceptions qui ne durent et n'endurent pas assez pour entrevoir qu'une simple articulation ou prise de forme peut prendre autant de temps que sa capacité lui en fournit. La vitesse dans la perception est une affaire dont la philosophie du futur ne pourra que tirer de nouveaux livres et de nouvelles théories.
12. Whitehead ne prêche que par cette forme d'empirisme transcendantal, et c'est sans doute ce qui le rapproche d'un penseur comme William James. « Each moment of experience », dit-il dans un style

sympathique aux idées de James, « confesses itself to be a transition between two worlds, the immediate past and the immediate future » (Whitehead 1967 : 192).

13. Delany est de ceux qui, dans l'écriture même, ne savent où et quand commencer, livrant ses personnages à un temps sans queue ni tête, comme le démontre parfaitement la trilogie *Nevèrÿon*. Autre chef-d'œuvre de la littérature afro-spéculative : *Kindred,* de la romancière Octavia E. Butler, qui nous porte au cœur de cette complexité, par-delà les restrictions (historiques, scientifiques) et formulations (nécessités, déterminations) du temps.

14. J'avance ici ma propre interprétation de ce syntagme whiteheadien. On peut lire dans *Le concept de nature* qu'un tel démembrement de la réalité « consiste à bifurquer la nature en deux subdivisions, c'est-à-dire la nature appréhendée par la conscience et la nature qui est la cause de cette conscience. La nature qui est le fait appréhendé par la conscience contient en elle-même le vert des arbres, le chant des oiseaux, la chaleur du soleil, la dureté des sièges, la sensation du velours. La nature qui est la cause de la conscience est le système conjectural des molécules et des électrons qui affectent l'esprit de manière à produire la conscience de la nature apparente » (Whitehead 1998 : 54-55). Il me semble justement que Weerasethakul, tout comme Whitehead, désobéit au principe subjectiviste de séparation entre apparence et réalité, et cherche à plonger dans une immédiateté de conscience, voire une immanence, où la perception humaine ne peut plus se distancier de quoi que ce soit. L'opacité du geste weerasethakulien rechigne à mettre la perspective soi-disant fauve et le point de vue soi-disant humain en porte-à-faux. Le fait est que le tigre non seulement *sait penser* pour lui-même, mais aussi, et peut-être même surtout, *fait penser* (il est agissant). L'essentiel de l'opération-Weerasethakul n'est donc pas de faire bifurquer la réalité, dont il affirme au contraire la pluralité des parlers et rationalités.

15. Le *temps nuit* – s'il est une chance, c'est-à-dire un déclencheur pour le cinéma comme tentative d'amplification du réel – s'apparie de manière directe aux saisies (physiques, photo-chimiques) d'Apichatpong : sa nécessité va jusqu'à épaissir la couverture du catalogue d'une de ses installations, *For Tomorrow, For Tonight*.

16. Weerasethakul : « Film is like an entity by itself. The phantom is not disappearing but something that transforms itself. Cinema also

has been transforming itself. Thus cinema can be a phantom in this sense : because it's something that you really need to dream. Cinema is a vehicle we produce for ourselves and as part of us. It's like an extension of our soul that manifests itself » (Kim 2011 : 52).

Bibliographie

Bataille, Georges. *L'expérience intérieure*. Paris : Gallimard, 1954.

Bergson, Henri. *Matière et mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*. Paris : PUF, 1939.

Boehler, Natalie. « The Jungle as Border Zone : The Aesthetics of Nature in the Work of Apichatpong Weerasethakul. » *ASEAS – Austrian Journal of South-East Asian Studies* 4.2 (2011) : 290-304.

Delany, Samuel R. *Flight from Nevèrÿon*. Middletown : Wesleyan University Press, 1994.

Deleuze, Gilles. *Nietzsche et la philosophie*. Paris : PUF, 1962.

Deleuze, Gilles. *Proust et les signes*. Paris : PUF, 1964.

Deleuze, Gilles. *Différence et répétition*. Paris : PUF, 1968.

Deleuze, Gilles. *Logique du sens*. Paris : *Éditions de* Minuit, 1969.

Deleuze, Gilles. « L'épuisé. » *Quad et autres pièces pour la télévision*. Paris : Éditions de Minuit, 1992 : 56-106.

Deleuze, Gilles et Félix Guattari. *L'Anti-Œdipe* : *Capitalisme et schizophrénie*. Paris : Éditions de Minuit, 1972.

Didi-Huberman, Georges. Ce que nous voyons, ce qui nous regarde. Paris : Éditions de Minuit, 1992.

Didi-Huberman, Georges. L'image survivante. Histoire de l'art et temps des fantômes selon Aby Warburg. Paris : Éditions de Minuit, 2002.

Duchamp, Marcel. *Notes*. Paris : Flammarion, 1999.

Fuhrmann, Arnika. Ghostly Desires: Queer Sexuality & Vernacular Buddhism in Contemporary Thai Cinema. Durham: Duke University Press, 2016.

Glissant, Édouard. “Edouard Glissant in Conversation with Manthia Diawara.” *Nka: Journal of Contemporary African Art* 28 (2011): 4-19.

Glissant, Édouard. *Poétique de la relation*. Paris : Gallimard, 1990.

Guattari, Félix. *Les trois écologies*. Paris : Galilée, 1989.

Guattari, Félix. *Chaosmose*. Paris : Galilée, 1992.

James, William. *Essais d’empirisme radical*. Paris : Flammarion, 2007.

Joo, Eungie. « Present Again. » Apichatpong Weerasethakul : For Tomorrow For Tonight. Ed. Maeve Butler. Dublin : Irish Museum of Modern Art, 2011.

Kierkegaard, Søren. *La reprise*. Paris : Flammarion, 2008.

Kim, Ji-Hoon. « Learning about time : An interview with Apichatpong Weerasethakul. » Film Quarterly 64.4 (Summer 2011) : 48-52.

Lispector, Clarice. Agua Viva. Trad. Regina Helena de Oliveira Machado. Paris : des femmes, 1973.

Merleau-Ponty, Maurice. Le visible et l’invisible. Paris : Gallimard, 1979.

Nietzsche, Friedrich. Crépuscule des idoles ou comment philosopher à coups de marteau. Textes et variantes établis par Giorgio Colli et Mazzino Montinari. Trad. Jean-Claude Hémery. Paris : Gallimard, 1974.

Nietzsche, Friedrich. Ainsi parlait Zarathoustra. Un livre pour tous et pour personne. Trad. Georges-Arthur Goldschmidt. Paris : Librairie Générale Française, 1983.

Nietzsche, Friedrich. Humain, trop humain. Un livre pour esprits libres. Trad. R. Rovini revue par M. B. de Launay. Œuvres philosophiques complètes, III-1. Éd. G. Colli et M. Montinari. Paris : Gallimard, 1988.

Quandt, James (ed.). Apichatpong Weerasethakul. Wien : Synema, 2009.

Valade, Claire. « Oncle Boonmee (celui qui se souvient de ses vies antérieures) : la vie dans l’entre-monde. » Séquences : La revue du cinéma 270 (2011) : 50-51.

Viveiros de Castro, Eduardo. Métaphysiques cannibales. Lignes d'anthropologie post-structuale. Trad. Oiara Bonila. Paris : PUF, 2009.

Weerasethakul, Apichatpong. « Ghosts in the Darkness. » Apichatpong Weerasethakul. Ed. James Quandt. Wien : Synema, 2009 : 104-117.

Whitehead, Alfred North. Adventures of Ideas. New York : The Free Press, 1967.

Whitehead, Alfred North. Process and Reality. New York : The Free Press, 1978.

Whitehead, Alfred North. Le concept de nature. Trad. J. Douchement. Paris : Vrin, 1998.

Whitehead, Alfred North. « Nature et vie. » Trad. N. Thyssen-Rutten. La fonction de la raison et autres textes. Paris : Payot, 2007.

Table

( )
OPEN HUMANITIES PRESS